Landesbibliothek
Coburg

B 1114
~~B4~~
4011
B'
3D

Briefe
eines
aufmerksamen Reisenden
die Musik
betreffend.

An
seine Freunde geschrieben
von
Johann Friederich Reichardt.

Zweyter Theil.

Frankfurt und Breslau,
1776.

Coburger
Landes-
Bücherei

Vorbericht.

Man hat irgendwo *) in der Beurtheilung des ersten Theils dieser Briefe gesagt: Sie sollten eine Nachlese seyn von Burney's

*) An eben diesem Orte hat man auch meine Worte über einige Verse des liebenswürdigsten Dichters und Mannes, des Herrn Weiße, in der Beurtheilung der kleinen Schrift: **Ueber die comische Oper**, höchst ungerechter Weise verdreht, und mir dadurch den ganzen Wisch verhaßt gemacht. Ich sage von dem Liede aus der Jagd: „Beym

musikalischen Reisen. **) Wo hab' ich sie dafür ausgegeben? Es sind freundschaftliche Briefe über die Musik. Wer wird sich einfallen lassen, in diesen alle die historischen Nachrichten zu finden, — Kleinigkeiten sowohl als wichtige Dinge — die in dem Tagebuch eines Mannes, der blos der Musik und des Drucks wegen reiset, und

„Beym schönsten Sonnenschein —„ die Poesie wäre nicht musikalisch, und der Recensent verdreht das, und sagt: Es wäre wäßrigte Prose. Wer nur die allergeringste Kenntniß von der musikalischen Poesie hat, der weiß, daß ein Vers vom besten Gedanken und höchsten Wohllaut doch noch für unsre Musik ein unmusikalischer Vers seyn kann.

**) Ueberdem bin ich an den mehresten Orten Deutschlands ehe gewesen, als Burney.

und gleich im Anfange allen Eifer, das Mangelhafte zu ersetzen, verspricht, freylich nothwendig stehen sollten. Ich bemühe mich aber, bey allen andern Merkwürdigkeiten jedes Landes und jedes Orts auch die **Merkwürdigkeiten der Musik** kennen zu lernen, und diese theile ich meinen Freunden, und jetzt auch dem Publiko, mit. Gleich im ersten Theile habe ichs ausdrücklich gesagt, daß ich den historischen Theil dieser Briefe hauptsächlich nur als eine Gelegenheit betrachte, über musikalische Gegenstände meine eigene Meynung zu sagen.

Ich habe dieses ebenfalls in diesem Theile gethan, habe verschiedenes davon hinge-

schrieben, was ich über die darinnen vorkommenden Künstler und ihrer Werke gedacht, jedoch weit mehr noch dem musikalischen, sage **musikalischen** Leser zum eigenen Nachdenken und zur Untersuchung übrig gelassen. Wer hiezu aber nicht fähig ist, der beurtheile mich nicht.

Der Verfasser.

Erster Brief.

An den Herrn Kr. B. in M.

Hamburg.

Wie froh man seinen Weg beschleuniget, wenn am Ziele desselben ein längst gewünschtes Glück den Eilenden erwartet!

Du weißt es, mein Bester, wie lange schon und wie sehr ich es wünschte, wie ich für Begierde brannte, den **grossen** Bach ganz kennen zu lernen. Ich habe nun das Glück gehabt, und eile, Dir so viel davon mitzutheilen, als mir die Schwäche meiner Feder vergönnet. Erwarte aber keine Ordnung in diesem Briefe, sondern lasse Dir vielmehr den überströmenden Fluß meines äusserst erfüllten Herzens gefallen.

Herr Capellmeister Bach *) beehret mich mit der allerfreundschaftlichsten Aufnahme, und läßt es nicht dabey bewenden, daß er mir, so oft ich zu ihm komme, — wie oft dieses geschieht, kannst Du aus meiner bekannten Zudringlichkeit zu grossen Männern schliessen — mit unermüdeter Gefälligkeit alle Arten von Sachen seiner Arbeit und von verschiedenen Zeiten seines Alters selbst vorspielet — wodurch er mir denn auf die allerglücklichste Weise Gelegenheit giebt, ihn ganz zu studieren. —

Auch ausser dieser Glückseligkeit, die schon weit über mein Bitten und Begehren geht, hilft er mir hier meinen Aufenthalt so angenehm, als möglich, machen, und dieses durch die beste Aufnahme in seinem Hause, und

*) Wer von den Lebensumständen und von den öffentlich bekannt gewordenen Stücken dieses grossen Meisters genau unterrichtet seyn will, der findet von beyden eine umständliche Nachricht in dem 3ten Bande von Burney's musikal. Reisen, S. 199. die H. Bach selbst dem H. Uebersetzer gegeben.

und durch die angenehmsten Spatzierwege nach den schönsten Gegenden dieser Stadt.*)

Siehe, Freund, so sehr ich mich auch sonst in meinen Briefen für dergleichen Erzählungen hüte, so konnte ich diesesmal doch ohnmöglich dem Triebe zu jener Prahlerey widerstehen.

Glaube nicht, daß ich es aus Uebereilung gethan: ich habe es vorher überlegt;

*) Ganz besonders schön und mannigfaltig sind die Gegenden um diese grosse Handelsstadt. Die Elbe und die Alster, die Hagedorn mit so warmen Gefühle besungen, und denen sein Freund Ebert noch oft mit Entzücken zujauchzet, diese machen hier durch ihre weiten und segelreichen Flathen, und durch die reizendesten Ufer die allerschönsten Aussichten. Eine grosse Schönheit der Alster, die sie vielleicht vor allen andern Flüssen voraus hat, ist diese, daß sie in der Stadt ein Baßin bildet, welches von beyden Seiten mit Alleen besetzt ist, die zu einem sehr angenehmen Spatzierwege dienen. Auch ist dieser Wasserbehälter mit kleinen anmuthigen Fahrzeugen besetzt, die einen in sehr kurzer Zeit nach den anmuthigsten Gegenden führen, die man hier nie weit zu suchen hat.

und da ich es für eine **wahre Ehre** für mich halte, die Freundschaft des größten Mannes **unter uns** zu besitzen, so versichere ich mir nicht nur Deiner Antheilnehmung, sondern ich hoffe sogar von Seiten meiner Kunst dadurch in Deinen Augen gewonnen zu haben. Was sagst Du dazu?

Ich habe diesen grossen Mann in seiner Kunst schon von sehr verschiedenen Seiten kennen gelernet, und lerne ihn täglich genauer kennen. Oft sind es Erscheinungen, die mir an ihm ganz unerwartet kommen.

So oft ich zu H. B. komme, spielt er mir drey, vier und auch mehr Sonaten von verschiedenen Zeiten seines Alters vor. In jeder erkennt man seinen Geist — der größte Beweis, daß seine Originalität nicht Affectation ist — aber auch zugleich seine grosse Mannigfaltigkeit und seinen unerschöpflichen Reichthum. Jede Sonate hat etwas besonders, wodurch sie sich von allen andern deutlich unterscheidet. Ohnmöglich wäre es mir, zu sagen, „die beyden Sonaten gehören zusammen, das ist ein Paar;„ eben so wenig könnte ich sagen, daß eine die vortreflichste wäre; es müßte sich denn mein Stolz mit

ein-

einmengen, den Herr Bach durch eine Clavier-Sonate, die ich von ihm in seiner Handschrift für mich allein erhielt, mehr geschmeichelt, mehr erhoben hat, als alle Geschenke der Grossen, und aller Sonnenschein des Glücks es zu thun vermag.

Es ist dieses wirklich eines der allerorigenellesten Stücke, die ich jemals gehört habe: und jeder, jeder, dem ich sie vorspiele, bricht, wie verabredet, in die Worte aus: **So etwas hörte ich nie!**

Doch, mein Bester, ich will Dich nicht gar zu begierig darnach machen: denn schikken kann ich sie Dir eben so wenig, als ich sie Dir jetzt vorspielen kann. *) Niemals wird

*) Es verdrießt mich jederzeit, wenn ich sehe, daß Leute, neidisch gegen andere, Werke der Kunst mit der größten Sorgfalt für sich allein, für ihren einzelnen Gebrauch zu behalten suchen, und dadurch das Vergnügen der übrigen, und die Verbreitung des Ruhms jenes Künstlers, der sie verfertigte, verhindern. Schrieb der Mann das Stück für den Menschen allein, dem es durch einen Zufall in die Hände fiel? Was hat dieser für ein Recht, die Bekanntwerdung der Werke der Kunst zu verhüten? Was für ein

wird die Sonate aus meinen Händen kommen, ich müßte denn meine Brieftasche verlieren,

ein Recht, den andern Liebhabern der Kunst das Vergnügen zu entziehen, wozu sie doch ein gleiches Recht haben, als er? —

Mit meiner Sonate ist das aber ein ganz anderer Fall. Der Verfasser gab sie mir als ein Geschenk, dessen ich mich allein zu berühmen haben sollte; er bedarf auch nicht, daß sein Ruhm durch diese Sonate mehr verbreitet werde: — wäre es die erste schöne Frucht eines Genies, ich würde es dennoch in alle Welt versenden, um es bekannt zu machen — den Liebhabern entziehe ich auch nichts dadurch, weil an sie gar nicht dabey gedacht wurde, weil sie ohnedies niemals dazu gelangt wären.

Meine Entschuldigung ist etwas weitläuftig geworden: mein Eifer war schuld daran. Es ist mir von gar zu grosser Wichtigkeit, den Verdacht des Neides und der Mißgunst von mir abzulehnen, von dem ich doch wahrhaftig ganz frey bin. Zum Beweise diene die Antwort, die ich gestern noch einem Manne gab, der mich um ein fast noch ganz unbekanntes Stück bat: ich wollte es ihm geben, allein, indem er darnach grif, versicherte er mich, es sollte es gewiß niemand aus seinen Händen bekommen; denn sollen Sie's auch nicht aus den meinigen haben, sagte ich ihm, und behielt mein Stück.

lieren, die ich aber jetzt, seitdem jene drinnen liegt, weit sorgfältiger hüte als sonst.

Gestern lernte ich den grossen Mann wieder von einer ganz neuen Seite kennen. Er spielte mir eine Kirchenmusik von seiner Arbeit vor, und ließ es sich gefallen, daß ich sie sang. Die Poesie dazu war von dem verstorbenen D. Schiebler, *) und hieß: **Die Israeliten in der Wüste.**

Es

*) Wir haben an diesem braven Mann gewiß einen vortreflichen musikalischen Dichter verloren, und wenn er es auch noch nicht ganz war, so konnten wir es uns doch sicher von ihm versprechen, wenn ihn uns der alles hinraffende Tod nicht sobald entrissen hätte.

Es ist nicht genuggesagt, daß er bisher unter den Deutschen gewiß einer der besten musikalischen Dichter war; — ich meyne hier den Dichter, dessen Poesie zu unsrer Musik bequem ist, nicht den, dessen Verse Musik oder Harmonie und Wohlklang haben, welches himmelweit von einander unterschieden ist — er hat auch einige Stücke gemacht, die eines Metastasio würdig sind: besonders gilt dieses von einzelnen Arien und Stellen. Er ist auch diesem grossen Dichter nicht unbekannt, sondern hat sich durch einige italiänische Poesien, die viel

Kennt-

Es ist dieses ein solches Meisterstück des Herrn Capellm. Bachs, welches alle Einwürfe, die bisher seinen boshaften oder unwissenden Neidern noch übrig blieben, völlig zu Boden schlägt: denn es herrscht ein solcher fliessender, angenehmer und natürlicher Gesang darinnen, wie ihn **Kayser** und **Graun** nur jemals gehabt haben.

Ich erstaunte selbst darüber, wie sich dieser grosse Mann so sehr von seiner gewöhnlichen Höhe — die ihm so natürlich ist, wie dem Adler der Flug nahe bey der Sonne — hatte herablassen, und einen leichten uns armen Erdensöhnen so faßlichen Gesang singen können.

Und wie passend, wie ganz erschöpft jeder Ausdruck war, wie stark, wie gewaltig das Geschrey des verzweifelnden Volks, wie originell der Ausdruck seines Spottes und Hohnes gegen Gott und ihren Führer, wie majestätisch die Sprache Mosis gegen das Volk, und wie flehentlich, wie tief in den Staub gebeugt demüthig, sein Gebet zu Gott, wie hinreissend frölich die Freude des erretteten

Volkes,

Kenntniß der Sprache verrathen, seine Freundschaft und Achtung erworben.

Volkes, wie lieblich und angenehm überhaupt die ganze letzte Scene gegen die erstern grauenvollen erbärmlichen Scenen absticht, das kann ich Dir gar nicht ausdrücken, dazu giebt es gar keine andere Zeichen, als Bachs eigene Töne. Ich freue mich sehr, daß er dieses Meisterstück öffentlich bekannt machen wird.

Ich habe Dir noch nichts von den vortreflichen **Phantasien** dieses Meisters gesagt. Seine ganze Seele ist dabey in Arbeit, welches die völlige Ruhe, und fast sollte man sagen, Leblosigkeit seines Körpers sattsam anzeiget. Denn die Stellung und Geberde, die er annimmt, indem er anfängt, behält er bey stundenlangen Phantasien unbeweglich bey.

Hier zeigt er erst recht deutlich die grosse Kenntniß der Harmonie, und den unermeßlichen Reichthum an seltnen und ungewöhnlichen Wendungen, die ihn zum größten Originalgenie bestimmen.

Auch zeigte er mir einmal seine grosse Mannigfaltigkeit an Gedanken in Veränderungen über das allerliebste, naive letzte

Stück

Stück *) aus der dritten Sonate seiner 6 Sonaten mit veränderten Reprisen. Ich glaube, daß es mehr als dreyßig Veränderungen waren, die er mir darüber vorspielte.

Vor einigen Tagen ließ er mir auch eine vortrefliche Composition auf **Gerstenbergs Grazien** hören, die er eben denselben Tag in Musik gesetzt hatte. Bey der besten und stärksten Harmonie war doch der Gesang den allerliebsten, reizenden Versen völlig angemessen. Welche Seltenheit!

Von der Spielart dieses Meisters darf ich Dich eben nicht unterrichten, Du kennst sie hinlänglich aus seinem vortreflichen Werke: **Die wahre Art, das Clavier zu spielen.** Aber wie viel er auf seinem eigenen Claviere vermag, das wird Dich nicht in geringe Verwunderung setzen.

H. B. spielt Dir nicht nur ein recht langsames, sangbares Adagio mit dem allerrührendesten Ausdrucke, zur Beschämung vieler Instrumentalisten, die auf ihrem Instrumente mit weit weniger Mühe der Singstimme nahe kommen könnten; er hält Dir auch in diesem

*) Es ist überschrieben Allegro moderato mà innocentemente.

diesem langsamen Satze eine sechsachtellange Note mit allen verschiedenen Graden der Stärke und Schwäche aus, und das sowohl im Baß als Discant.

Dieses ist aber auch wohl nur allein auf seinem sehr schönen **Silbermannischen Claviere** möglich, für welches er sich auch besonders einige Sonaten geschrieben, in welchen das lange Aushalten eines Tones nur vorkömmt.

Eben so ist es mit der ausserordentlichen Stärke beschaffen, die H. B. zuweilen einer Stelle giebt: es ist das höchste fortissime: ein anderes Clavier würde in Stücken darüber gehen; und eben so mit dem allerfeinsten pianissime, welches ein anderes Clavier gar nicht anspricht.

Ewig schade, daß wir so wenige solcher vortreflichen Instrumente haben, und daß unsre jetzt lebenden Orgelbauer und Instrumentenmacher *) die Kunst jenes geschickten Mannes

*) Ich kann bey dieser Gelegenheit nicht unterlassen, des **Herrn Friederice in Gehra** und des **Herrn Straube in Berlin** zu gedenken, die sich beyde grosse Mühe geben, ihre

Mannes nicht zu erreichen im Stande sind. Alle neuerfundene Claviere mit 6 und 12 verschiedenen Zügen sind Flickwerke und Kinderspiele gegen ein Silbermannisches Clavier.

Wie vielen Dank sind wir diesem treflichen Manne nicht schuldig. Würden wir — ich meyne uns wenige, die das Glück gehabt haben, Bachen selbst zu hören — würden wir wohl ohne ihn, ohne sein Instrument die ganze Gewalt jenes grossen Meisters, und die grosse Schönheit und Vortreflichkeit des Claviers überhaupt haben kennen — lernen können?

Ruhe

ihre Claviere immer vollkommener zu machen. Besonders gewinnet der letzte durch die Hülfe des Herrn Kirnbergers, der ihn mit seinen theoretischen Kenntnissen des Instrumentenbaues unterstützt, und es also nicht auf blosse Versuche ankommen läßt, wie die mehresten andern Orgelbauer thun. Wie sehr wäre es nicht zu wünschen, daß dieser scharfsinnige Mann auf Mittel fiele, das Clavier stärker zu machen, um es auch zu vollstimmigen Musiken zu gebrauchen, oder wenigstens dem Solospieler dadurch die Begleitung zu verschaffen, wider die er nichts mehr einzuwenden haben würde.

Ruhe dafür sanft, du guter Mann, und zur Belohnung deiner Kunst sey dir vergönnt, die göttlichen Harmonien unsers Bachs auch über uns erhoben noch zu vernehmen!

Ehe ich diesen Brief schliesse, will ich doch einen kleinen Vergleich versuchen, zwischen der Bachischen Art, das Clavier zu spielen, und der andern, die man gemeiniglich die italiänische Spielart zu nennen pflegt.

Sehr viele begehen den Fehler, daß sie die Spielart der Italiäner, denen auch noch zur Zeit der größte Theil der Deutschen folget, immer der Bachischen entgegen setzen, und diese nicht anders zu erheben wissen, als wenn sie jene verachten. Sie thun unrecht: Besser wär's, sie öfneten den blinden Nachahmern unter uns die Augen, und zeigten ihnen die wahren Verhältnisse. Wer denn nicht blind geboren ist, der wird gewiß die unendlichen Vorzüge der Bachischen Spielart sehr leicht erkennen, ohne auf jene zu schelten.

Die Italiäner haben nie das Clavier bey sich in Gebrauch gehabt, sondern bedienen sich allein des Flügels: ihre Spielart muß also nur in Beziehung auf den Flügel be-

 trachtet

trachtet werden, und da, dünkt mich, kann sie nicht anders seyn. Ja, aber Bachs Concerte für den Flügel sind doch — — — Nur Geduld, Freund! wir wollen uns nicht vergreifen.

Bachs Spielart konnte ohne Clavier gar nicht erfunden werden, und er hat sie auch nur fürs Clavier erfunden: derjenige aber, der diese einmal inne hat, der spielt auch ganz anders den Flügel, als jener, der nie ein Clavier berühret; und für den können hernach auch Flügelsachen geschrieben werden, die unter den Händen des blossen Flügelspielers matt, oft unverständlich und unzusammenhängend werden.

Für diese also, die nicht auf dem Claviere gelernt haben, Töne zu verbinden, es sey durch Fingersetzung oder Verzierungen, für die müssen nur geschwinde Noten, gebrochene Akkorde — mit einem Worte, die Stücke, die sich für diese schicken sollen, können nur den Endzweck haben, durch Fertigkeit Bewunderung zu erregen. Und das ist, dünkt mich, der Charakter aller der Stücke, *) die

*) Was die Harmonie dieser Stücke anbelangt, so gehört das mit in den grossen Artikel

die nicht im Bachischen Style nach Bachischer Spielart geschrieben sind.

Seele, Ausdruck, Rührung, das hat Bach erst dem Claviere gegeben, und der Flügel konnte davon nicht anders den kleinsten Grad erhalten, als durch die Hand dessen, der das Clavier zu beseelen wußte.

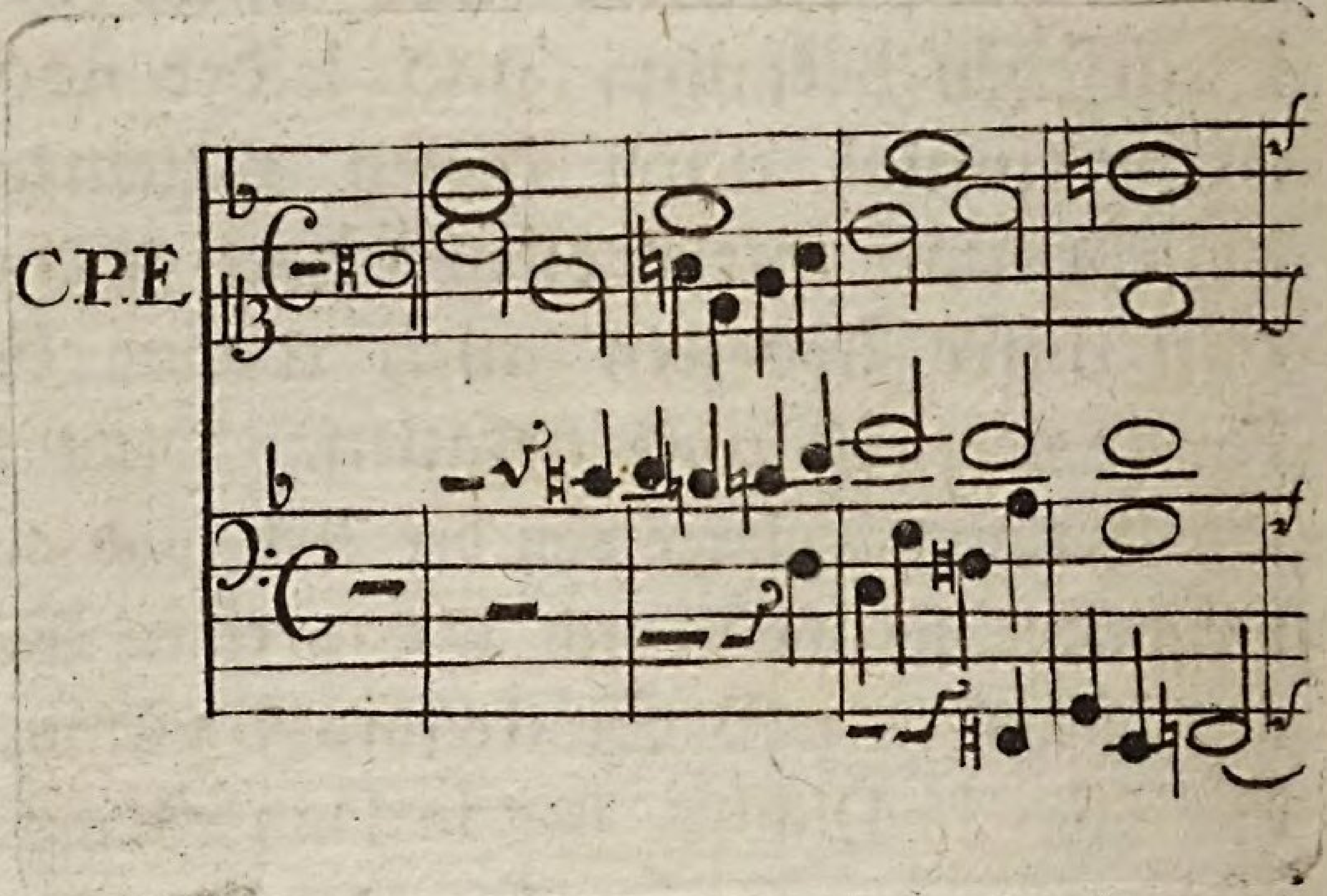
Es ist nur fehlerhaft, daß der größte Theil der Componisten unter uns noch immer jener Spielart gemäß schreiben, da sie die bessere Art Bachens kennen.

Ja, sagen sie, Bachens Spielart ist doch hauptsächlich nur unter den Deutschen bekannt, und leider noch nicht einmal unter diesen allgemein beliebt, und wir wollen's doch gerne, daß unsre Arbeiten auch weiter bekannt werden und gefallen. Nun so schreibet immer einige von der Art, und unterscheidet sie nur durch irgend einen Namen, nennt sie z. B. Stücke fürs Frauenzimmer (per le Donne, per le Dame) unsre Schönen machen ja in allen Stücken gerne

tikel des noch grössern Buchs, betitelt: **Modemusik des achtzehnten Jahrhunderts.**

ausländische Moden mit, wird ihnen also auch dieses nicht mißfallen. — — —

Ich kann diesen Brief nicht besser beschliessen, als wenn ich Dir hier ein kleines musikalisches Räthsel über den musikalischen Namen **Bach** herschreibe. Herr Bach beschenkte mich gestern mit einem Exemplar seiner erhabenen, geistvollen Psalmen, unten hatte er mir die schmeichelhafteste Versicherung seiner Freundschaft hingeschrieben, und diese auf folgende musikalische und kunstvolle Art unterzeichnet:



Hamburg, den 12ten Julius, 1774.

Zwey-

Zweyter Brief.

An Herrn A. L––l in G.

Hamburg.

Herzensfreund!

Ruhiger als in B** wärst Du gestern aus dem hiesigen Ackermannischen Theater gegangen, wenn Du auch hier mir zur Seite gewesen. Weder eine meisterhafte St** noch eine schöne H** hätte Dich in Entzücken gesetzt. Es war wirklich alles so mittelmäßig, daß weder etwas recht gut noch recht schlecht genannt werden kann: ich müßte denn den Gesang der ältesten Madem. A** loben, die wirklich die beste Sängerinn ist, die ich noch auf deutschen Theatern gehört habe.

Man führte Lisuart und Dariolette auf. Ueber das Stück und die Musik desselben habe ich so manches nachgedacht, und das will ich Dir doch mittheilen.

Es scheint mir der beste und schicklichste Stoff zu seyn, der in unsern Operetten noch behandelt worden. Von unsern ehrlichen Landleuten und Landedelleuten und Stadtleuten und Hofleuten und dergleichen sind wir's gar zu sehr gewohnt, daß sie ihre Meynung redend und nicht singend sagen, als daß es uns nicht höchst widersinnig und abgeschmackt vorkommen sollte, wenn wir die guten Leute da trillern hören, wo wir an ihrer Stelle reden würden.

Alles, was wir den guten Leuten vernünftiger Weise verstatten könnten, und was wir denn noch so in unsrer eigenen Empfindung gegründet finden möchten, ist, daß sie dann, wenn der Affect so hoch gestiegen, daß die Sprache zum Ausdrucke derselben nicht mehr hinlänglich ist, daß sie dann ihre Zuflucht zum Gesange nähmen. **Wie paßt denn aber unser Gesang zu — — — je nun — — —**

Dieses zu einem solchen Grade Steigen des Affects — es sey der Affect der Freude oder Traurigkeit — dieses findet man aber in unsern Operetten höchstens an drey, vier

ver-

verschiedenen Stellen, und dennoch wird einige hundertmal darinnen gesungen.

Man könnte zu jener Einschränkung noch den Ton der Erzählung hinzufügen, um eine Erzählung stärker und lebhafter vorzutragen. Jede Erzählung würde indessen doch nicht gesungen werden müssen.

Es ist noch ein Ausweg da, wenn nemlich alles in der Operette gesungen wird, wie in dem Italiänischen: alsdann kann man sich wenigstens vorstellen, daß die Leute des Dorfs oder der Stadt ganz besondere, vielleicht bezauberte Leute wären, deren natürliche Sprache das sey. So wie man im Preußischen Litthauen ein Dorf hat, von dem die allgemeine Sage behauptet, daß alle Einwohner des Dorfs hexen können. Freylich gehört zu beyden ein etwas sehr starker Glaube.

So aber sprechen die Leute von Wind und Wetter, und gleich darauf singen sie wieder von Wind und Wetter. Mich wunderts, daß, seitdem unsere Operetten bey uns im Schwange sind, es noch nicht aufgekommen ist, sich beym Eintritte in eine Gesellschaft

singend einen guten Abend zu bieten, und sich singend zu fragen, was für Wetter sey? —

Mit den Herren Rittern und ihren Stallmeistern, den lieben Feen und ihren dienstbaren Geistern verhält sich das Ding ganz anders.

Keiner von uns hat wohl jemals mit Rittern von der runden Tafel ganz genauen Umgang gepflogen, keiner als Stallmeister bey einem solchen Ritter in Diensten gestanden; der Herr Ritter muß es also am besten wissen, wie oft es sich geziemet, daß er singe; und da dieser sonst in allen Stücken mit seinem Stallmeister so ziemlich gut zufrieden zu seyn scheint, so sind wir denn auch geneigt, zu glauben, der Stallmeister werde auch in Ansehung des Singens seinen Respect nicht aus den Augen lassen. Daß er da einmal mit einer Romanze so etwas zur Unzeit hinein plumpt, das war denn dafür auch eine Romanze, die der Teufel selbst würde gesungen haben, wenn er sie uns hätte erzählen sollen.

Mit den Feen u. d. gl. nicht anders: Denn wenn auch eine gute Frau unsrer Zeit mit einem freundlichen Sylphen eine Zeitlang

lang Umgang hat, so kommt's zuletzt doch heraus, daß es der Liebhaber — oder wenn's ein ehrliches Ende nehmen soll — der Ehemann ist.

Das Singen würde auf die Art die unterscheidende Sprache aller derer für uns sonderbaren und wunderbaren Geschöpfe seyn. Da wär's nun aber freylich wieder besser, wenn alles gesungen würde. **Wer soll's Stück aber dann vorstellen? — St! St! —**

Von dieser Seite aber betrachtet bleibt dem Stücke noch ein wichtiger Einwurf. Wenn der Gesang hier die unterscheidende Sprache des Ritters, seines Stallmeisters, der Fee und ihrer dienstbaren Geister seyn soll, warum singt denn auch die Königinn und die Prinzeßinnen? **„O! laßt die immer singen, die sind dem Volke eben so sonderbare und wunderbare Geschöpfe, wie Ritter und Hexen.** Ey, zum T** Herr! das mag wohl für die Gallerie *) gelten, aber von uns bessern Leuten werden

*) Gallerie, als die Benennung des niedrigsten Platzes im Schauspielhause.

werden Sie doch wohl nicht glauben, daß wir die hohen Herren und Frauen für etwas mehr als Menschen ansehen sollten? und daß wir uns von der Seite der Menschheit betrachtet für etwas weniger halten sollten, als sie sind? —

Die blos menschlichen Geschöpfe müßten denn also in solcher Gesellschaft nicht mitsingen. Ueberhaupt möchte ich gerne den Operettendichtern — wenigstens für den seligen Beschluß dieses Jahrhunderts — den Rath geben, nur wenige Personen in ihren Stücken singen zu lassen: denn selten trift man doch noch zur Zeit mehr als zwey leidliche Sänger auf unsern Theatern. Und denn ist es auch wirklich natürlicher und schicklicher, daß die Hauptpersonen nur singen; denn die Nebenpersonen sind ja selten und vielleicht niemals in dem hohen Affect, daß sie nicht an der Sprache genug hätten, sich auszudrükken! Doch, das war ja auch erst ein Vorschlag.

Nun zur Composition dieser Oper.

Im Ganzen ist in dieser Oper von allen andern Hillerischen das wenigste Eigene, die Arien des Stallmeisters jedoch ausgenommen.

men. Vielleicht war das Schuld daran, weil die übrigen Hauptcharaktere dieser Oper nicht so ganz in Hillers eigenen Charakter stimmten, als die Hauptpersonen seiner übrigen Operetten; vielleicht auch, daß Hiller noch zu voll von seinem Hasse war, den er am fleißigsten studirte.

Die Arien des Ritters und der Königinn nähern sich der grossen Oper, und zwar mit Rechte. Gleich die erste Arie der Königinn bietet sich mir unwiderstehlich zur Zergliederung dar; und es kann fast nichts vorkommen, was die genaueste Auseinandersezzung mehr verdiente.

Zuerst muß ich doch aber eine besonders hervorstechende Nachläßigkeit in der Deklamation des ersten Chores bemerken. Und dieses zwar zur Ehre des Herrn Hillers, in dessen spätern Arbeiten man eine ähnliche Nachläßigkeit vergeblich aufsuchen würde, und zur Warnung seiner jungen Nachfolger, in deren Arbeiten man sie ohne Zahl antrift.

Es betrift hier die Verstellung und Verzerrung der Worte:

Vater von Entzücken,
Sey gegrüßt, o May!

Wo

Wo H. H. die ersteren Worte siebenmal wiederholet, ehe das Hauptwort, von dem eigentlich die Rede ist, o May! gehöret wird, und wodurch der Vers also undeutlich und fast unverständlich wird.

Noch deutlicher und grösser ist dieser Fehler in dem einzelnen Gesange der zweyten Dame, in den Worten:

Von des Winters Trauer,
Von der Tyranney
Seiner Herrschaft frey.

Die Länge dieses Perioden kann schon am Verse als musikalischer Vers getadelt werden, da besonders der Anfang nicht eher verständlich ist, als bis man das letzte Wort gehört. Es war also des Componisten Pflicht, so viel als möglich zum Ende zu eilen. Hier aber wird die erste Zeile wiederholt, die zweyte und dritte Zeile bis ans letzte Wort wiederholt, und denn hört man erst, was: versteht man's aber denn auch noch?

Nun an die Meister-Arie:

Gieb grausames Geschick
Die Tochter mir zurück,
Die Freude meines Lebens!

Nicht heftige, aufwallende Klage hört man hier: der ganze Charakter des Stücks ist der tiefe Schmerz einer zärtlichen, äusserst betrübten Mutter, der in der Seele lange schon genährte Gram. Es ist dieser Grad des Schmerzes gleich im Thema ganz vortreflich durch die Anstrengung ausgedrückt, mit der der Gesang im Anfange in die Höhe steigt, und sogleich wieder hinunter in die Tiefe fällt.

Auch wird der Gesang des Themates durch die Zusammenziehung der beyden ersten Viertel des dritten Takts auf der Sylbe: **Tochter**, sehr dringend.

Und nun, wie viel Feinheit und Bedeutung in dem Ausdrucke der Worte:

Die Freude meines Lebens!

Ich fühle darinn den Blick, den die Mutter in die vergangene Freude thut, aber noch mehr den jammervollen Blick in ihren gegenwärtigen Zustand, der Freude ihres Lebens beraubt.

Es giebt Leute, die hier den größten Beruf in den Versen gefunden hätten, die Freude recht lebhaft, wohl gar mit italiänischen

Colle-

Colleraturen auszudrücken, und sich wunder was auf den schönen Contrast eingebildet, den hier die Erinnerung der verlornen Freude mit dem übrigen Traurigen der Arie gemacht hätte. Die Schuld solcher Leute liegt blos daran, daß sie sich niemals recht lebhaft in die Situation, in die Empfindung der Personen, die sie singen lassen, versetzen, sie halten sich nur immer an den Worten: Sie vergessen, daß dieselbe Person, die das übrige Traurige der Arie singen soll, auch den lustigen Contrast zu singen bekommen wird.

Die Wiederholung der ersten beyden Zeilen wird nun hauptsächlich dadurch sehr ausdrucksvoll und dringend, daß der Gesang am Ende jeder Zeile in die Höhe steigt — es ist also nicht Anstrengung der singenden Person nöthig, als im ersten Ausdrucke dieser Worte, wo der Gesang an der Stelle herabfiel — daß die Stimmen mit nachdrucksvollen Noten den Gesang fortsetzen; und endlich, daß die zweyte Zeile mit demselben Gesange der ersten gesungen wird.

Die öftere Erinnerung an die verflossene Freude des Lebens mußte freylich den Gedanken etwas lebhafter machen, und er wird

es am Schlusse des ersten Theils auch in der Musik.

Aber eben diese oft wiederholte Erinnerung mußte auch den Schmerz über den Verlust jener Freude erhöhen, und auch das ist im zweyten Theile ausgedrückt.

Wie lange fleht zu dir,
Wie lange seufzt nach ihr
Mein traurig Herz vergebens.

Mit sehr vielem Nachdrucke wiederholt hier H. H. die Worte: **Wie lange**, dreymal; da der Gesang bey jeder Wiederholung höher steigt, so hören wir bey jeder Wiederholung mehr, und der Ausdruck wird immer stärker.

Aber noch mehr, es liegt auch eine ganz besonders feine Illusion in der Wiederholung, und besonders in dem Anwachsen der Stimmen. Wir thun gleichsam den Blick der Mutter in die Länge der traurig verflossenen Zeit mit zurück, und fühlen es mit, wie lange ihr traurig Herz schon vergebens fleht, vergebens seufzt.

Der Ausdruck wird endlich immer, bey jeder Wiederholung der Worte stärker, bis

er zuletzt durch die Imitation der Stimmen so stark wird, daß ich gar nicht wüßte, wie er noch mehr erhöht werden könnte, es ist also Zeit zum Schluß, wenn der Ausdruck nicht wieder ermatten soll, und der Componist schließt, oder vielmehr die Königin schließt ganz matt und entkräftet durch die lange, starke Klage.

Es ist aber sehr natürlich, daß die Erwägung ihres traurigen Schicksals, die Bitte, die Forderung ans grausame Schicksal folgt, und daß sie dringender und stärker als erst geschieht; und sie folgt hier, und folgt dringender und stärker als erst.

Der Componist ergreift wieder das Thema, und macht den Gesang dadurch hauptsächlich noch ausdrucksvoller, daß er den treflichen Gesang des fünften und sechsten Tackts um einen Ton höher wiederholt, dadurch wieder in den Hauptton des Stücks kommt, zum Schlusse eilt, und nun den Ausdruck der Worte durch eine Imitation der Stimmen bey dem dringendsten Gesange so hoch treibt, als er im ganzen Stücke noch nicht war, und als er hier nur kommen konnte.

Das schnell auf einander folgende forte und piano beym Anfange der ersten Arie des Dervins erregt hier meine Aufmerksamkeit, und ich finde, daß so wenig jenes auch sonst zu vertheidigen ist, es hier zum comischen Ausdruck sehr viel beyträgt. Es verhält sich damit fast so, wie mit einem besondern Gange des Stallmeisters, wenn er z. B. die Gewohnheit hätte, auf den rechten Fuß stärker zu treten, als auf den linken, oder mit dem rechten Absatz anzuschlagen — Bey jedem andern würden wir dieses tadeln, beym Stallmeister des Ritters von der runden Tafel aber würde's uns gefallen, wir würden darüber lachen, und es vielleicht mit zu seinem Amte rechnen.

Ueberhaupt ist diese Arie sehr comisch, und vollkommen seinem Charakter angemessen.

Das Duetto der **Madasine** und des **Dervin** führt mich auf die Betrachtung, daß wir in der Form unserer Duetten viel zu einförmig sind, und daß wir darinnen die Charakteristik der Personen die mehreste Zeit verfehlen.

Ich lasse's sehr gerne gelten, daß es für zwey Personen, z. B. für zwey Liebende von

gleichem Charakter, von gleicher Leidenschaft angetrieben, schicklich ist, denselben Gesang einander nach zu singen, und denn zum Schlusse fein einstimmig in Terzen und Sechsten gemeinschaftlich die Luft zu durchschneiden.

Allein wenn der König und der Bauer, die Hofdame und des Ritters Stallmeister zusammen singen, und während des Duetts einer des andern Charakter annimmt, und beyde ein Lied singen, denn kommt mir das eben so lächerlich vor, als wenn die ganze Welt auf Sancho Panßa's Grauschimmel reiten wollte. —

Daß in der ersten Arie des zweyten Akts Dervins Charakter verfehlt ist, und sie viel zu stark und an einigen Stellen zu erhaben für ihn ist, kann man am deutlichsten erkennen, wenn man die folgende gleich darauf spielt, die völlig in seinem Charakter ist. Kurze Rythmen, kleine lustige Zwischenspiele, Schluß, alles ist da seinem Charakter angemessen. Dieses letzte gilt auch von allen übrigen Gesängen des Dervins.

Von der ersten Arie des Ritters kann ich nicht unterlassen, zu sagen, daß sie in meinen

Augen

Augen eben so voll göttlich hoher Reitze ist, als es das Bild der schönen Prinzeßin nur immer in den Augen des Ritters seyn mag.

Ueberhaupt sind alle Arien des Ritters eines edlen Feuers voll, so wie die Arien der Alten oder Prinzeßin voll des edelsten und lieblichsten Gesanges sind, sie sind ganz im Geiste Grauns.

Wenn ich noch einige kleine Nachläßigkeiten bemerken sollte, so würde's die Verwerfung oder Verzerrung des Textes betreffen. Zum Beyspiel die erste Arie des dritten Ackts:

Das ganze weibliche Geschlechte —
O zürne nicht! verletzt mein Ausspruch dich,
Wünscht sich das erste unsrer Rechte,
Wünscht sehnsuchtsvoll die Oberherrschaft sich.

Der Vers ist an sich durch das ziemlich lange Einschiebsel:

O zürne nicht, verletzt mein Ausspruch dich —

schon nicht recht musikalisch, und der Componist sollte nun suchen, dieses durch Beschleunigung des Gesanges oder durch Herabstimmung der eingeschalteten Worte zu verbessern.

Man findet hier aber die erste Zeile zweymal wiederholt, darzwischen noch ein Zwischenspiel von vier Tackten, dann sogar die ersten Worte der zweyten Zeile:

O zürne nicht,

zweymal mit erhöhetem Gesange gesungen, und nach Vollendung der zweyten Zeile wieder ein Zwischenspiel von vier Tackten, und nun hören wir erst, was er sagen will.

Der Componist hat das zwar dadurch einigermassen zu verbessern gesucht, daß er nach dem Einschiebsel die erste Zeile wiederum wiederholt, und uns dadurch die beyden letzten noch verständlich werden. Allein wir hatten doch schon vorher drey und zwanzig Tackte hören müssen, deren Bedeutung wir gar nicht verstanden.

So ist auch in der Arie des Ritters:

Kleine Seelen (o der Schande!)
Lieben in dem Gegenstande
Ihrer Seufzer sich allein.

die letzte Zeile zu sehr von der zweyten getrennt, da doch der Verstand der zweyten Zeile in die letzte übergeht. Warum wiederholte

derholte hier der Componist statt der dreymaligen Wiederholung der letzten Zeile nicht lieber beyde Zeilen einmal? der Gesang konnte ja deshalb derselbe bleiben.

So kalt liessen mich die Schauspieler, mein Lieber, daß ich im Stande war, dergleichen Bemerkungen zu machen, die bey einer guten Aufführung gewiß von den vielen musikalischen Schönheiten des Stücks wären verdrungen worden. Lebe wohl! —

Dritter Brief.

An Herrn Sch** Kr** in K**.

Hamburg.

Werther Freund!

Weil ich Ihnen denn von den allhier lebenden Künstlern nichts Merkwürdiges mehr zu sagen weiß, was Sie nicht schon in den Briefen an B. und L. finden — denn ausser Bachen ist hier kein einziger Musiker, der verdiente, bemerkt zu werden, ja die Ripienisten sind hier sogar größtentheils schlecht, und die Sänger alle elend — *) so wollen wir ein paar Worte von verstorbenen Männern schwatzen, die ehedem die Zierde Hamburgs waren.

An

*) An Liebhabern der Musik (dilettanti) die nicht nur Geschicklichkeit in der Ausübung, sondern auch gründliche Kenntniß und Einsicht besitzen, ist Hamburg sehr reich. Ich halte es aber nicht für schicklich, sie hier zu nennen.

An Genie scheint mir Kayser *) der vorzüglichste zu seyn. Er ward hier gleich zu Anfange dieses Jahrhunderts Operncomponist, und blieb es, eine kleine Zwischenzeit ausgenommen, bis ans Ende seines Lebens. Ich finde in seinen Arbeiten oft einen solchen natürlichen, fliessenden, lieblichen und rührenden Gesang, der so schmelzend, so herzdurchdringend ist, daß er einen gleich zu Thränen rührt.

Dieses Sanfte und Rührende scheint auch der Hauptzug seines musikalischen Charakters zu seyn. In starken, erhabenen Ausdrücken findet man zwar hie und da Züge des Genies, die mehreste Zeit aber schweift er aus, und fällt oft ins Lächerliche.

Die elende Poesie, die er bearbeitete, die voller Bilder ist, verleitete ihn oft — da sein Geschmack und sein Gefühl nicht von Critik geleitet zu seyn scheint — zu unschicklichen musikalischen Mahlereyen, die eigentlich Pinseleyen heissen, und die zu seiner Zeit sehr im Schwange giengen.

Ich erstaune, wenn ich seine Opern ansehe, für die grossen Schwierigkeiten, die er

 für

*) Er wurde geboren 1673. und starb 1739.

für die Sänger geschrieben. Was müssen zu der Zeit nicht für Sänger in Hamburg gewesen seyn? Oder was müssen die Hamburger damals für Ohren gehabt haben? Es ist indessen doch kaum zu vermuthen, daß Kayser sollte für seine Sänger mehr geschrieben haben, als sie gut ausführen konnten.

Telemann, *) gewiß auch ein Mann von vielem Genie und von sehr gründlicher Kenntniß und Gelehrsamkeit in der Harmonie, war Kaysers Nachfolger als Operncomponist. Seine erstern Arbeiten sind von den letztern sehr verschieden, in diesen ist er ganz gefällig und leider oft jedem gefällig. Der überaus geschickte und einsichtsvolle Uebersetzer des Tagebuchs von Burney's musikalischen Reisen sagt im 3ten Bande, wo B. unter dem Titel Hamburg von Telemann spricht: Ein Vertheidiger der französischen Musik könnte über seine Veränderung im Styl,

*) Er ward geboren 1681. und starb 1767. Mattheson sagt in seinem vollkommenen Capellmeister S. 155. er sey ein Hauptsetzer, und empfiehlt ihn und den jungen Buonencini vor allen zum Muster.

Styl, da er sich im Jahr 1738. lange in Paris aufgehalten, viel vortheilhaftes für die Franzosen sagen. Es ist wahr, in so weit seine spätern Arbeiten angenehm und gefällig sind. Wenn er aber von den Franzosen lernte, sich zu sehr nach dem Geschmacke der Nation oder der Leute, unter denen man lebt, zu bequemen, so weiß ich auch viel nachtheiliges über die Reise zu sagen.

Er bequemte sich wirklich oft nach Leuten vom übelsten Geschmacke, daher man auch unter seinen vortreflichen Werken so viel mittelmäßige Arbeiten findet, und in diesen die ungeheuren und läppischen Schildereyen.

Matheson war, ohne aus der Musik sein Hauptgeschäfte zu machen, ein Mann von tiefer Einsicht in dieser Kunst, und von ausgebreiteter Wissenschaft. Seine Schriften haben sehr viel zur Geschichte der Musik beygetragen, und sein vollkommner Capellmeister ist auch als Lehrbuch ein gründliches und nützliches Werk. Zwar findet man hier die Früchte sammt ihren Hülsen, und würden diese abgenommen, und jede Frucht von der andern abgesondert, und an ihren Ort gestellt — denn sie liegen hier durch einander,

der, wie sie von den Bäumen gefallen; so könnte es ein vortrefliches Werk seyn.

Selbst sein unermüdeter Fleiß, durch den die große Menge seiner Schriften entstand, ist schon ein Verdienst an ihm. Und was hat er nicht alles zusammengetragen und gesammelt. Als Componist kann ich nicht so recht von ihm urtheilen, denn ich kenne zu wenig Sachen von ihm, und wie leicht könnte mir nicht ein böses Schicksal just das allerunbedeutendste in die Hände geführet haben?

Auch war er ein grosser Clavierspieler, und er sagt selbst, daß er in seiner Jugend mit Hendeln gewetteifert, und daß dieser ihm selbst den Vorzug auf dem Clavier zugestanden, sich selbst aber den Vorzug in der Orgel vorbehalten. Denn zu der Zeit, da Matheson noch bey seinem Vater war, hielte sich hier auch der grosse **Hendel** *) auf, und wurde

*) Er ward geboren 1684. und starb in London 1759. In Hamburg hielt er sich von seinem zwanzigsten bis ohngefehr ins sechs und zwanzigste Jahr auf. Erst als Violinist im Orchester, dann als Clavecinspieler und Operncomponist.

de hier zuerst als Operncomponist bekannt. Er führte während seines Aufenthalts allhier die drey Opern: Almira, Nero und Florindo auf, und fand vielen Beyfall. Man findet in diesen Opern schon eine vortrefliche Harmonie, aber auch im Gesange noch sehr viel steifes und unbiegsames, welches nur durch Erfahrung und Uebung im Setzen erlangt wird.

Zu der Zeit, da diese Opern aufgeführt wurden, hielte sich in Hamburg der Prinz von Toscanien, Johann Gaston de Medicis, auf. Dieser suchte Hendeln zu bereden, mit ihm nach Italien zu gehen. Allein H. bestand auf seinen edlen Vorsatz, so lange als möglich unabhängig zu bleiben, und die Composition und die Musik überhaupt nach seinem eigenen Gefallen, nicht aber nach dem Geschmacke oder Eigensinn eines andern zu studieren und auszuüben.

Junge Künstler, laßt euch das ein Beyspiel edlen Eifers für die Kunst seyn, und folgt ihm. Ihr hättet statt jener comischen Stücke, die ihr jetzt spielet, vielleicht Geschmack an Bachischen Fugen gefunden, statt jenes Rondeau's hättet ihr vielleicht ein Bendaisches

daisches Adagio gemacht, wäret ihr eurem eigenen Triebe gefolget, und hättet nicht euer Genie dem Golde, Silber oder Kupfer fühlloser und schmackloser Fürsten feil geboten.

Im Jahr 1709. verließ Hendel diese Stadt, und gieng nach Italien. Die erste Oper, die er in Venedig aufführte, war **Agrippina.**

Ehe ich diesen Brief beschliesse, muß ich Ihnen doch noch von einer sehr guten **musikalischen Niederlage** sagen, die ich hier bey **Herrn Westphal und Comp.** gefunden. Dieser Mann bemüht sich aus Eifer für die Musik, die besten alten und neuen Sachen zu haben — von den neuen findet man fast alles bey ihm — und giebt sie um billige Preise. Er theilt Verzeichnisse seiner Niederlage hier aus; und auch Auswärtige können sie von ihm haben. Ich lege Ihnen eins hiebey, und Sie werden finden, daß es sehr reichhaltig ist.

Leben Sie wohl, und erwarten Sie bald einen Brief aus Braunschweig von mir.

Vierter Brief.

An Herrn Sch** Kr** in K**.

Braunschweig.

Werthester Freund!

Ich finde aus dem ehemaligen glänzenden Zeitpunkte, den hier die Musik hatte, noch einige merkwürdige Männer, von denen ich Ihnen hier etwas sagen will. Sie sind: Herr Capellmeister Schwanenberger, als Componist und Clavierspieler, Herr Pesch, als Violinist, und Herr Matern, als Violoncelliste.

Herr Capellmeister Schwanberger, der seinen achtjährigen Aufenthalt in Italien sehr wohl genutzt, hat ungemein viel Angenehmes und Einnehmendes in seinen Opern. Er spielte mir seine letzte Arbeit vor: Romeo und Julie, welchem Sujet ein italiänischer Dichter in Berlin die Form der italiänischen Oper gegeben.

Ich muß sagen, daß mich verschiedene Arien sehr rührten, und daß ich auch verschiedene neue Wendungen bemerkte, die von dem gemeinen Trapp italiänischer Arien abgehen. — — — *)

Herr **Pr. Ebert** sagt in seinem Gedichte an **Herrn Schmidt** von jenem verdienstvollen Manne sehr schön, nachdem er von **Hendel, Pergolesi, Graun, Haße,** mit vielem kühnen und schönen Feuer geredet:

Und wie sollt' ich auch dich nicht hier
Nach jenen grossen Namen nennen,
Schwanberger! — wie? die Kunst, die mir
So oft das Herz entzückt, verkennen?
Zwar bist du jetzt noch Braunschweigs Zier.
Jedoch, wer könnte darum dir
Den Ruhm, der dir gebührt, mißgönnen?

Wer

*) Ich kann mich hier öffentlich nicht weiter über dieses schöne Werk auslassen; denn was hülfe dem Leser die Bemerkung einzelner Züge und Stellen, wenn er sie doch nicht nachsehen kann: und eigentlich hat man auch kein Recht, öffentlich über ein Werk zu urtheilen, was der Autor noch nicht öffentlich bekannt gemacht hat.

Wer ist so ungerecht? — O nein!
Um unser Lob sich zu erwerben,
Braucht ein Genie nicht erst zu sterben,
Nicht weit von uns entfernt zu seyn.
Kann man Verdienst nicht eher finden,
Als bey der Todtenfackel Schein?
Muß Fama ihre Stimm' ihm leihn,
Und erst aus ihren tausend Schlünden
Uns, wo es sey, entgegen schreyn?

Ich habe mich durch die Schönheit und Wahrheit dieser Verse hinreissen lassen, die ganze Stelle herzuschreiben: wirds mir auch keiner übel nehmen?

H. C. Sch. hat wirklich das Glück und die Belohnung weniger Componisten, sehr bald bekannt und beliebt geworden zu seyn. Nur daß man ihn nicht überall, als einen ganz vollkommnen Clavierspieler, kennt, das hat mich überaus gewundert.

Er spielt das Clavier mit einer solchen Leichtigkeit, Fertigkeit, Feinheit und Delicatesse, daß er darinn kaum seines gleichen hat.

Seine Clavier-Sonaten, besonders die zuletzt bekannt gewordnen, sind von einer Annehmlichkeit und Lieblichkeit, die dabey doch edel ist, daß sie darinnen gar nicht übertrof-

sen werden können. Wer sie besitzt, *) der spiele die zweyte aus dem B, und sage, ob ihm je etwas mehr gefallen hat. Freylich möchte ich lieber sagen, wer sie hören will, der gehe zu dem braven Manne selbst hin, und dann wird er hören!

Herr **Pesch** ist ein sehr geschickter Violiniste. Er besitzt viel Fertigkeit und Sicherheit in der linken Hand, und viel Leichtigkeit und Geschwindigkeit in der rechten. Kurze schnelle Bogenstriche im Allegro sind daher seine Hauptstärke. Er ist auch Componist für sein Instrument, und man findet in seinen Arbeiten sehr angenehme Gedanken, und viel gute Violinfiguren für Hand und Bogen.

Herr **Matern** ist ein bejahrter Mann, dem jetzt die Lust zum Solospielen vergeht, er zieht aber an seinem Sohne einen geschickten Violoncellisten. Ehedem soll H. M. viel Annehmlichkeit und auch Fertigkeit auf seinem Instrumente besessen haben.

Auch

*) Wer sie nicht besitzt, der kann sie in Hamburg bey Herrn Westphal und Comp. bekommen, und ich rathe ihm, es nicht zu versäumen.

Auch habe ich hier den um die Musik so verdienten Herrn Fleischer kennen gelernt. Als Clavierspieler habe ich schon in dem ersten Theile dieser Briefe von ihm geredet, ich will jeꝫt nur noch ein paar Worte als Singecomponist von ihm sagen, und wähle dazu seine zuleꝫt bekannt gewordene Operette: das Orakel.

Ich finde in diesem Werke guten, richtigen Saꝫ, gefälligen Gesang und Ausdruck. Nur finde ich oft zu wenig Wahl der Gedanken; es sind eine Menge der bekanntesten Gedanken drinnen, und die so oft wiederholt. Ueberhaupt ist zu viel einerley in der Operette, die Arien sehen sich alle gar zu gleich.

Die Symphonie scheint mir gar nicht in den Charakter des Stücks zu passen. Ich denke, H. Fl. hat die Symphonie in Jugendjahren gemacht, hat sie lieb behalten, wie alte Leute oft die erste Frucht ihrer Lenden, sey sie auch unächt, im Alter noch lieb haben, und hat sie hier angebracht: denn zum Stück scheint sie gar nicht zu gehören.

Der Anfang der ersten Arie scheint in die Tacktart hineingezwungen zu seyn: denn

 man

man weiß es erst beym dritten, vierten Tackte, in welchem Zeitmaasse das Stück gehet. Die Verzerrung von sieben Noten auf der ersten Sylbe des Worts **wissen** hätte H. Fl. wohl dem Sänger überlassen, und froh seyn können, wenn dieser sie nicht machte.

Uebrigens hat diese Arie sehr angenehmen Gesang und gute Harmonie.

Mit den Gedanken der Begleitung der zweyten Arie hat es wohl dieselbe Bewandniß, wie mit einigen Graunschen und Helmichschen in der Symphonie; noch dazu sind sie unbequem für die Violine, und wider die Hand.

Der Gesang oder vielmehr die Deklamation der Arie ist sehr gut, und den Worten angemessen. Am Ende des zweyten Theils hat H. Fl. dreymal vergessen, die Frage:

Sollt' unbezwinglich seyn?

auszudrücken. Auch scheint mir das darauf folgende **lange** Zwischenritournell unschicklich zu seyn.

Die folgende Arie:

Werd' ohne Kummer zur Maschine.

gefällt

gefällt mir vorzüglich. Nur wünschte ich die häufigen Transpositionen um einen Ton in die Höhe hinaus. Am Ende des zweyten Theils ist ein Fehler des Ausdrucks:

Der blöder ist, als Holz und Stein.

Wenn H. Fl. an diesem Verse etwas besonders ausdrücken wollte, so hatte er das Wort: **blöder**, auszudrücken, nicht das **Holz und Stein**, worauf er scheint sein Augenmerk gerichtet zu haben. Ich würde keines von beyden ausdrücken, sondern den Schluß nur dem Uebrigen der Arie gemäß machen.

Die darauf folgende Arie der Lucinde:

Was muß doch aus den Vögeln singen?

ist ganz besonders schön. Hier ist die Transposition um einen Ton in die Höhe gleich am Anfange vortreflich angebracht. Es drückt das sehnliche Verlangen des Mädchens, zu wissen, **was**? sehr dringend aus.

Die folgende Arie der Lucinde ist auch von sehr schönem angenehmen Gesange. So wie auch die dritte, die sie singt, den Worten sehr angemessen ist. Nur am Schlusse des er-

sten Theils ist sie der Stimme der Lucinde nicht angemessen, sie ist zu tief, und der Schluß überhaupt wird zu matt dadurch. H. Fl. hat dieses wohl dadurch zu verbessern gesucht, daß er die Violinen in der Octave spielen läßt, aber dadurch wird die Schwäche der Singestimme nur desto merklicher. Der Componist hätte sich nicht daran binden sollen, den Schluß der zweyten Abtheilung des ersten Theils der ersten gleich zu machen, Abänderungen sind ohnedem sehr angenehm bey den Wiederholungen. Jedoch ich habe ja keine ausführliche Zergliederung der ganzen Oper schreiben wollen. Ich breche also ab, und sage Ihnen nur, daß der zweyte Theil vorzügliche Schönheiten hat.

Nächstens einen Brief voll Nachrichten von den hiesigen Gelehrten, die Braunschweig so merkwürdig machen, und deren freundschaftlichen Umgang ich das Glück habe zu geniessen. Leben Sie wohl.

Fünfter Brief.

An Herrn L. v. Sch. in M.

Magdeburg.

Wenn Dich, mein Liebster, von hieraus ein musikalischer Brief beym ersten Anblick befremdet, so hast Du in dem Augenblick vergessen, wer in Berlin einen Concertabend der Urheber unsres Vergnügens war. Ich meyne den Componisten des **Tod Abels**, Herrn **Rolle**, der hier **Musikdirektor** ist, und, um dessen persönliche Bekanntschaft zu machen, ich mich hier einige Tage aufgehalten.

Wir hatten heute eine musikalische Unterredung zusammen in dem Hause des Herrn Rolle, die den ganzen Vormittag von 8 bis 1 Uhr währete. Er hatte die Gefälligkeit für mich — wie er denn überhaupt ein sehr guter, gefälliger Mann zu seyn scheint — und zeigte mir verschiedene seiner Kirchenstücke, in denen ich bey einer sehr guten, rei-

nen Harmonie besonders bemerkte, daß er das Effektthuende und Gefällige vorzüglich seinen Arbeiten zu geben sucht.

* * *

Ich darf mich über diese Stücke nicht ausführlicher auslassen, weil sie nicht öffentlich bekannt sind. Ich habe aber grosse Anwandlung, vom Tode Abels, dessen Schönheiten wir damals bey der Aufführung doch nur flüchtig bemerken konnten, hier etwas ausführlich zu seyn.

Es herrscht im ganzen Stücke überhaupt der edle, ernste Ton, der der Kirche angemessen ist. Gute, oft auch starke Harmonie, Simplicität und Würde im Gesange, und Klugheit in der Begleitung sind die Haupteigenschaften dieses Stücks.

Ich lasse mich nunmehr in die ausführliche Zergliederung desselben ein, werde mit Aufrichtigkeit hervorstechende Schönheiten bemerken, und auch mit Freymüthigkeit kleine Flecken darinnen bemerken, die freylich nur hie und da wie kleine Sommerflecken in einem schönen Gesichte stehen, die von dem Liebhaber vor der Ehe niemals gesehen werden, die aber der Ehemann, nachdem er so

ganz mit seinem Weibchen bekannt ist, wie ich mich mit jedem Werke der Kunst bekannt zu machen suche — doch wohl bemerkt, oder die der Zergliederer der Schönheit — der in Akademien durch lebendige Modelle der Schönheit eben nicht kalt aber doch vertrauter damit geworden — auch in Rechnung bringt.

Der **Lobgesang der Kinder Adams in ihrer Laube** hat eine solche innige, stille Frölichkeit, den guten ersten Menschen, die noch nicht sich heftiger Leidenschaft überlassen, so angemessen, und doch ist ein Jubel drinnen, der sehr durchdringend, sehr rührend ist. Es zeigt von sehr guter Ueberlegung des Componisten, daß er alle künstliche Harmonien hier vermieden, die dem Charakter und der Situation der Personen im allgemeinen Lobgesange sehr widersprochen hätten.

Die Recitative sind sehr richtig deklamirt und voller Ausdruck. Doch werde ich nicht unterlassen, hie und da kleine Nachläßigkeiten anzumerken, z. E. im ersten Recitativ, auf der 7ten Seite, die Worte:

> Und goldne Frucht fiel ohne Müh in ihren Schooß.

Hier dächte ich, müsse der Accent auf **Frucht** liegen, nicht auf dem Beyworte. Wenigstens sollte **Frucht** eben so hoch gesungen werden, als **goldne**, wenn der Componist glaube, der Neid liesse hier dem **Kain** den Werth von dem Antheile der Kinder seines Bruders mit Sorgfalt erheben.

Nachdem **Kain** nun das eingebildete Paradies der Kinder Abels geschildert, und zum Gegensatze das dornigte Feld seiner Kinder, so er im Traume sahe, auch besingen will, so bereitet H. R. dieses durch ein störrisches, wildes Zwischenspiel vor. Hier, scheint's mir, hat sich der Componist mehr an den Worten, als an der Empfindung gehalten.

Die Empfindung ist bey Kain gewiß von der Erinnerung des traurigen Traumgesichts an dieselbe, und mußte durch die neidvolle Betrachtung des Vorzugs der Kinder Abels weit eher noch steigen und aufgetrieben werden, als durch den Anblick der Armuth seiner Kinder, die er vielleicht gelassen ertragen, wenn er nur Abels Kinder eben so arm gesehen.

Wenigstens mußte die Empfindung von den Worten an:

Ach!

Ach! immer heller wird mein dunkles Traumgesicht

allmählich steigen, und das bis ans Ende, wo er die Kinder Abels sogar als Sieger und Herren über seine Kinder sieht — da müßte sie am höchsten, so hoch als möglich, getrieben werden.

Wenn ich vorher sagte, daß sich H. R. scheint mehr an den Worten gehalten zu haben, als an der Empfindung, so wollte ich damit nicht sagen, daß er blos Worte ausgedrückt, daß er z. E. durch das Zwischenspiel das **dornigte Feld** hat ausdrücken wollen — es giebt auch solche Leute,*) aber zu

*) Ich habe einen Organisten gekannt, der jeden Sonntag das Evangelium in seinem Vorspiele auszudrücken sich bemühte; den Abend vor dem Sonntage, da das Evangelium vom steinigten Acker handelte, war er in einer grossen aufgereimten Gesellschaft. Bey Tische ließ es sich ein junger Mensch einfallen, ihn zu fragen: **Wie er morgen das Evangelium ausdrücken würde?** Er gerieth sogleich in Eifer, machte vor sich auf dem Tische Platz, warf sich seinen Teller auf den Schooß, von beyden Seiten flogen volle Gläser, und indem er anfieng, auf dem Tische mit allen zehn Fingern

zu den gehört H. R. nicht — Nein, ich wollte nur damit sagen, daß ihn die Worte verleitet, die erstere schöne Beschreibung sanfter und gemäßigter, die andere entgegenstehende wilder auszudrücken, welches so beym ersten Anblicke wohl ganz natürlich zu seyn scheint, allein hier dem natürlichen Gange der Leidenschaft widerspricht.

Drauf folgt in einer Arie die finstere Betrachtung:

Ich elend! elend meine Kinder!

die der Componist sehr gut ausgedrückt hat, um daraus die Wuth entstehen zu lassen, mit der er anhebt:

Gewitter Gottes, treft mich Sünder!

Hier fängt der Componist in einer geschwinden Bewegung an, und hat eine Begleitung ge-

gern lauter ungleiche höckrichte Bewegungen zu machen, und unter dem Tische mit den Füssen dagegen zu arbeiten — der ganze Tisch schwankte, die Weiber schrien — so sagte er ganz ausser Athem gesetzt zu dem jungen Menschen: wie T** denn anders als so?

gewählt, die ausdrückend und nicht zu wild, sondern anständig für den Gegenstand überhaupt ist. Mehr aber drückt er noch durch die kurze abgebrochene Deklamation aus. Auch ist die Wiederholung der beyden Worte:

> Gewitter Gottes, treft mich, treft mich
> Sünder!

von sehr guter Wirkung.

Nur ist mir die musikalische Schilderung des Abgrunds hier sehr anstößig: denn sie widerspricht ganz der Wuth, in der Kain ist, und überhaupt widersprechen dergleichen Schildereyen dem guten Geschmacke.

Die Arie ist übrigens sehr schön deklamirt. Gegen das Ende bemerke ich noch eine Kleinigkeit, daß der Grundbaß die Singstimme übersteigt; wäre es nicht besser gewesen, wenn der Baß mit der Singstimme im Vnisono gegangen wäre?

Das folgende Recitativ ist meisterhaft declamirt. Am Ende sind aber die Worte:

> Der hab' ich Haß geschworen!

als eine Frage ausgedrückt, und dieses bringt zugleich die üble Wirkung hervor, daß das

Haupt-

Hauptwort Haß weniger Accent hat, als das darauf folgende Wort.

Die Arie Adams S. 16. die nun folgt, ist an Stärke, an Ausdruck, auch gewissermassen an Eigenheit das vorzüglichste einzelne Stück dieses Werks. Sie ist unverbesserlich schön. Ich will gerne daran hervorstechende Schönheiten zeigen, weiß aber nicht, wie ichs anfangen soll; jede Note ist voller Nachdruck, der so deutlich und so bestimmt drinnen liegt, daß es jeder beym Spielen und Singen fühlen muß. Wozu also noch Beleuchtungen?

Darf ich einer Kleinigkeit erwähnen, die nicht ins Ganze paßt? Es ist das Ritournell des Andantes vor dem Grave, welches einen sanften und ruhigen Gesang hat, der zu dem Uebrigen gar nicht paßt. Das allerschicklichste Ritournell wäre hier wohl gewesen, wenn der Componist mit den nachschlagenden Noten der Begleitung beym Gesange fortgefahren hätte, wie zum Theil ganz am Ende der Arien geschehen.

In dem folgenden Recitativ S. 21. soll das Zwischenspiel wohl mehr den Jammer Adams ausdrücken, der den Kain zu bewegen

gen scheint, als die eigene Empfindung Kains, und ist in dem Betracht sehr ausdrucksvoll, nur wäre es besser, wenn es schon vorher gienge, ehe er zu der Betrachtung bewegt wird:

> Wie seufzet er? wie kläglich ringt er über
> seinem Haupt die Hände?

Strenge betrachtet aber leidet bey dem schönen Ausdruck des ganzen Recitativs die Charakteristik.

In der Poesie — die sonst in allem Betracht ihre wahren Verdienste hat — finde ich hier eine besondere Unbestimmtheit. Singt Kain die Worte:

> Ach Kain! wende von diesem Ungestüm —

bis zu Ende des Recitativs, singt er die sich selbst zu, oder singt er sie in der Seele des Dichters an sich? Ist das erste, so möchte der Poet wohl nicht die wahre Sprache des Selbstgesprächs getroffen haben; ist es das letzte, wie sonderbar da der Dichter mit ins Drama kömmt? —

Der Gesang der folgenden Arie Kains S. 23. ist von sehr edler Simplicität, die unge-

ungemein rührend ist, und für den Kain zu schön, zu lieblich und unschuldig. Die letzten Worte:

Ich sehe das, was ich gethan,
Mit Schauer und Entsetzen an,

freylich ausgenommen. Das Uebrige aber ist auch so einnehmend, ganz in dem Tone, in dem Abel seinen Vater bitten würde, die Thränen über seinen Bruder zu mäßigen.

Wie schön und edel ist nicht die Simplicität des Gesanges des achten und zehnten Tackts, wo die Singstimme nur einen Ton wiederholt, und die Instrumente die Melodie sanft fortführen.

Weiter hin ist der durch drey Tackte verweilende Septimen-Akkord auf den wiederholten Worten:

Mein Vater, ach verzeihe!

sehr ausdrückend. Ueberhaupt hat der Componist mit dieser Zeile durchs ganze Stück eine sehr glückliche Umkehrung bey der Wiederholung gemacht. Er sagt:

Mein Vater, ach verzeihe!
Verzeihe, mein Vater!

Die

die daraus entstehende schnelle auf einander folgende Wiederholung des Worts: verzeihe, ist von besonderer Wirkung.

So ist auch gleich beym Anfange der zweyten Abtheilung das Steigen der Töne auf den Worten:

Ach Vater! fluche nicht dem Sohne

von sehr guter Würkung, die dadurch noch verstärkt werden, daß der Componist bey der gleich darauf folgenden Wiederholung der Worte den Gesang um einen Ton höher steigen läßt, und ihn auch durch eine kleine Ausdehnung noch flehentlicher macht.

Und nun ist hier der Grund, warum mans nicht tadeln kann, daß das Ritornell der Arie von dem übrigen Gesange wohl nicht an Charakter aber doch an Melodie gänzlich verschieden ist. Der Componist hat es hier im zweyten Theile mit in den Gesang verflochten, indem es theils die Begleitung zu den Worten ist:

Vergebung zu erflehn,

theils aber auch mit dem übrigen Gesange der Arie so schön vermischt und vereinigt

wird, daß mans, so wie es hier ist, fast fürs Thema der ganzen Arie annehmen kann. Und so ist es auch wieder ganz zum Eingange zur Cadence gebraucht.

Nach der Cadence hat der Componist sehr wohl die Worte:

Verzeihe, mein Vater!

noch einmal wiederholt; nur scheint mir der Gesang auf diesen Worten zu matt zu seyn, wenn ich ihn nicht als ein Ersterben des Gesanges ansehen soll, — welches bey Kain so viel bedeutet, daß er in die Empfindung versinkt, die Augen niederschlägt, und schweigt — dafür aber widerspricht der Schluß der Instrumente, der wieder lebhaft in die Höhe steigt, und denn für einen solchen lebhaften Schluß zu kurz abgebrochen ist. Länger kann das Nachspiel aber auch nicht seyn, weil Adam die drauf folgenden Worte ohnmöglich lange zurückhalten kann. —

Folglich wäre es hier das natürlichste, daß die Instrumente in dem matten flehenden Tone nur um eben so viel Noten oder Zeit fortführen, aber nach der Tiefe herunter, damit der Gesang sich so allmählich verlöre.

Die Arie Abels S. 27. hat viel Annehmlichkeit, und bringt mit der Person Abels einen neuen Charakter ins Stück. Nur sind einige Gedanken drinnen gar zu gemein und platt, wie z. B. der 6te und 7te Tackt des ersten Ritornells; das Zwischenspiel, nachdem die Worte zum erstenmale ganz gesungen worden sind; die vier letzten Tackte des Gesanges beym Schluß des ersten Theils; der 8. 9. 10. und 11. Tackt des mittelsten Ritornells, und eben so der Schluß der ganzen Arie.

Dann ist auch die häufige Wiederholung der Worte des ersten Theils:

Die ein leichter Traum am Morgen
Auf dem Lager uns gemacht

zu unbedeutend; und die am Ende des zweyten Theils auf den Worten:

Nur drücken kann ich dich an diese Brust,

so gar etwas nonsensicalisch.

Das Duett der Thirza und Mehala ist von angenehmen und gefälligen Gesange; nur sey mir erlaubt, einige Kleinigkeiten darinnen zu bemerken. Die lange Ausdehnung

 des

des unbedeutenden Worts: **wohnt**, ist unverzeihlich. Sagt man, das Wort sollte hier nicht ausgedrückt werden, sondern die Empfindung überhaupt, und der Componist wählte nur dieses Wort, weil es seines Vokals o wegen dazu noch das brauchbarste von den übrigen Worten dieser Zeile war, die alle ein u haben; so sage ich: die Empfindung ist dadurch auch nicht ausgedrückt. Das angenehme Gefühl der Ruhe, welches der Componist selbst kurz vorher sogar in langen haltenden Noten hat ausdrücken wollen, dieses drückt sich nicht durch Colleraturen aus, sie mögen auch so simpel seyn, wie sie wollen.

„Ja, sagt mir jener wieder, wie sollt' es „denn der Componist anders machen, es war „ja die letzte Zeile, und denn war hier der „Componist am Schluß des ersten Theils, „und da müssen doch in Duetten beyde Stim„men zusammen in Terzen oder Sechsen et„was colleriren.„ Warum das? „**Es „ist so gebräuchlich.**„

Weiter. Am Ende des zweyten Theils stehn dieselben langen Noten, und der ganze selbe Gesang, der dort die Ruhe ausdrücken sollte, auf den Worten:

Und

Und dieser Tag ein Fest uns seyn.

Wie reimt sich das? Und auf welche Worte paßt nun die Musik, auf die im ersten Theile oder auf diese des zweyten Theils?

„Ey, sagt jener wieder, du siehst das „nicht von der rechten Seite an, der Schluß „des zweyten Theils muß doch nothwendig „eben so seyn, wie der des ersten.„ Warum das? „Es ist so gebräuchlich.„

Man sieht also, daß der ganze Fehler darinnen liegt, daß sich der Componist zu sehr an die gewöhnlichste Form des Duetts gehalten, und daß diese nicht allemal die beste sey.

Die Arie der Mehala S. 37. ist auch durchgängig so gemein, daß, wenn man Gedanken von grosser Aehnlichkeit mit andern Componisten, sogleich für das Eigenthum des andern halten wollte, so müßte man sagen, es gehörte von der ganzen Arie nicht ein Gedanke dem Componisten. Herr Hiller hat aber auch wahres Eigenthum drinnen. Man sehe die Melodie der Worte aus seiner Liebe auf dem Lande:

Welche Freude! welches Glück!

wie sie hier von Note zu Note in den vier Tackten auf den Worten steht:

Feld und Flur im Blumenkleide,

und wie sie in der Arie rund zwölfmal wiederholt wird. Das ist doch etwas zu arg.

Auch sind einige Stellen zu baßmäßig für die Altstimme. Z. B. von der Singstimme angerechnet, der 30. bis zum 36sten Tackt. Im zweyten Theile von der Singstimme an gerechnet der 30. 31. 32. und 34. 35. 36. Tackt.

Die folgende Arie Abels S. 47. hat viel Zärtliches in ihrem Gesange zugleich mit einer Würde verbunden, die brüderliche Liebe zu patriarchalischen Zeiten von der unsrigen unterscheidet.

Das Zwischenspiel, welches gleich auf die ersten Worte folgt:

Ach liebe mich, so wie ich dich,

scheint mir an der Stelle zu lang zu seyn, es schwächt den Ausdruck, anstatt es ihn verstärken soll. Ich dächte, es wäre besser, wenn der Componist den Gesang der Worte nicht wiederholt hätte, sondern gleich den

LB Coburg

dritten Tackt des Zwischenspiels ergriffen. Alsdann stimmt das Zwischenspiel auch mehr mit den folgenden überein, die alle zum Ausdruck mit beytragen helfen, und sehr angenehm sind. Mit vielem Nachdrucke sind folgende Worte deklamirt:

So werden Engel mit uns gehn,
Mit uns bey dem Altare stehn;
So wird selbst Gott uns da begegnen,
Und uns allda sein Antlitz segnen.

Der Nachdruck in der Deklamation der ersten Zeilen scheint mir hauptsächlich in dem beständigen Wiederkehren der einen Note und in der Verlängerung dieser Note zu liegen; so wie die dritte Zeile durch Harmonie ihre Würde erhält; nur ist in der letzten Zeile das Spiel der Instrumente auf dem Worte: **segnen**, wohl zu scherzend im Vergleich der Würde des Gegenstandes und selbst der Würde des Uebrigen der Arie. Wäre es auch wirklich an sich nicht schon zu spielend — denn man weiß, wie viel man durch den Vortrag ersetzen kann — so müßte das schon da anstößig seyn, daß der Gedanke so sehr oft fast in allen unsern Operet-

 ten

ten gebraucht ist, die einem gleich dabey einfallen.

Was ich vom ersten Theile gesagt habe, gilt auch vom zweyten. Nur muß ich noch den schönen Zug beym Schlusse bemerken; nachdem die Singstimme völlig geschlossen hat, und die Stimmen mit dem Thema eintreten, so wird Abel durch den Gesang an die Worte erinnert, die er erst damit gesungen, und ergreift er beym dritten Tackte noch einmal die Worte:

Ach liebe mich, so wie ich dich.

Wir bekommen nun die sieben ersten lieblichen Tackte der Arie noch einmal zu hören, mit denen auch die ganze Arie ohne weiteres Nachspiel der Instrumente sehr schicklich schließt.

Das Chor der Kinder Adams S. 46. ist durch die Simplicität im Gesange und in der Harmonie von guter Wirkung, wozu die Imitationen der Solostimmen nicht wenig beytragen, die, wenn gleich nicht künstlich, doch sehr angenehm sind, und dieses vielleicht nur daher sind, weil sie jenes nicht sind.

Nun

Nun kommt ein Wechselgesang der Mehala und Thirza, der von sehr angenehmen Gesange ist, der dennoch gefällt, wenn er gleich sehr bekannt ist. Nur daß Abels Frömmigkeit, Weisheit und Schönheit, alles in einem Tone, mit einem Gesange besungen ist, das gefällt mir nicht. Man wird Abänderungen der Harmonie und der Tonart, als ein Mittel, das zu verbessern, angeben — wie es H. Hiller z. B. in seinem Erndtegesang im Erndtekranz sehr gut gethan — allein die findet man hier auch nicht glücklich angewandt. Die Frömmigkeit und Weisheit und denkender Ernst Abels sind hier sehr munter in f und b dur besungen, dahingegen die Schönheit in g mol erhoben oder erniedrigt wird.

Auch ist mir in der letzten Zeile:

Schimmert der Engel hervor,

der italiänische Mißbrauch, die ganz letzte Sylbe in die Höhe zu ziehen und halten zu lassen, sehr anstößig. Und der Schluß wird dadurch, daß dieses Dehnen zwey Rythmen von 5 Tackten macht, sehr matt und schleppend.

Das nun folgende Chor S. 59. schickt sich ganz und gar nicht für die Kirche, oder überhaupt für einen geistlichen Gegenstand. Es ist — worunter ich hauptsächlich die Begleitung meyne — ganz im gewöhnlichen theatralischen Styl. *) Will der Componist sehen, wie vollkommen sie dem Theater anpaßt, so sehe er in der schönen französischen Oper von Monsigny: le Deserteur, die erste Arie des Deserteurs, die vollkommen, hie und da sogar von Note zu Note, dieselbe Begleitung, auch an einigen Stellen Aehnlichkeit im Gesange hat, und sich da an ihrem Orte vortreflich ausnimmt.

Ich lasse mich deshalb gar nicht in einzelne unschickliche Schilderungen, die darinnen vorkommen, ein, weil ich weiß, der Componist sowohl, als jeder, der sie spielt, wird sie, sobald er sie aus dem angegebenen Gesichtspunkte betrachtet, sogleich von selbst einsehen. Freylich könnte man zur Vertheidigung dieser musikalischen Schildereyen sagen, sie wären das einzige Mittel, solchen ernsthaften Stücken Mannigfaltigkeit und Lebhaftigkeit

zu

*) Und nicht einmal im ernsthaften theatralischen Styl.

zu geben. Aber über diesen Nebenumstand, der bloß das Ohr betrift, das Herz und die Würde des Hauptgegenstandes zu vergessen? Wer hat die Magdalena von **Corregio** gesehen? wer hat die himmlischreizende Gestalt gesehen, wie sie in ernster Majestät in dunkler Einsamkeit da liegt, und göttliche Worte überdenkt? Hat der nicht auch gesehen, wie der Künstler die Landschaft umher vernachläßigt, und wie er dadurch seine Figur, seinen Hauptgegenstand erhoben? Freund, nun kommt zu mir, ich will euch **Dietrichs** Copie davon zeigen, mit herrlich reizend ausgemahlter Landschaft; lebt aber die Gestalt? leset ihr in ihren Augen, daß sie göttliche Worte überdenkt? reißt sie euch hin, euch vor ihr nieder zu werfen, und stundenlang mit unverwandten Augen sie anzuschauen, wie ich jene anschaute, wie ich mich für jene hinwarf, da ich sie zum erstenmale erblickte? —

Was soll ich nun aber zum Lobe der Arie S. 66. sagen? Soll ichs sagen, daß ich oft dabey weine, daß ich sie schon einige hundertmal gesungen habe, und daß der Eindruck immer stärker ist, je öfter ich sie singe?

O, es ist eine herrliche Arie! Der innige tiefe Trauerton, so ganz durchweg durch die ganze Arie, so ganz, daß man auch nicht eine hervorstechende Schönheit angeben kann, alles so schön, so rührend, daß man nichts thun kann, als sie singen und weinen. —

Das folgende Recitativ mit Accompagnement ist voll schönen Ausdrucks und guter Harmonie. Ueber das Thema der Arie S. 72. liesse sich über den Ausdruck des Winseln so manches aus der Theorie der widrigen Empfindungen sagen — das übrige Accompagnement ist angemessen und ausdrückend. Was so das Rieseln des Bachs und das Entfliehen Kains anbelangt, da mag denn ein jeder selbst untersuchen, in wie weit ihm die Mahlereyen gefallen, der gute Geschmack — ey über das ewige Einerley!

Von dem folgenden Recitative gilt dasselbe, was ich von dem vorhergehenden sagte. Die Arie S. 82. ist sehr rührend und voller Ausdruck. Du wirst auch darinnen einige Abkürzungen und Wiederholungen der Worte finden, die merkwürdig und bedeutend sind.

Das Gebet Adams und der Eva S. 85. hat zwar Ernst und Andacht, scheint mir aber

zu

zu ruhig für ihren Schmerz zu seyn. Eben so auch das letzte Chor der Kinder Abels.

* * *

Ich muß Dir aufrichtig gestehen, mein Lieber, daß dieses Werk bey mir durch die Zergliederung sehr vieles noch gewonnen, und so lieb es mir erst auch war, so schätze ichs jetzt doch noch mehr. Es ist nur ewig schade, daß bey uns in Deutschland die Liebe für die Musik nicht allgemein genug, und der Eifer für dieselbe nicht groß genug ist, um solche schätzbare Werke ganz in ihrer ausführlichen Partitur drucken zu lassen: die Clavierauszüge sind doch nur an vielen Ortenmagere Skelets in Ansehung der Harmonie, und was das übelste dabey ist, sie geben nicht die Manier *) in der Begleitung des Componisten zu erkennen.

Zwar ist dieser Auszug des H. R. vorzüglich gut, vor viele andere Clavierauszüge, von denen einige mit grossem Geschrey und vollen Backen vorher angekündigt werden, und hernach höchst elend sind. Auch hat H.

*) Herrn Rolle's Manier scheint mir ganz die Graunsche zu seyn.

H. R. sehr gut gethan, daß er die Chöre wenigstens ganz hingesetzt hat.

H. R. hat auch viel Claviersachen geschrieben, von denen ich sonst geurtheilt, daß sie zu einfach und zu leer fürs Clavier oder vielmehr fürs Clavecin wären, (da es vollstimmige Sachen waren.) Ich fand viel Graunischen, angenehmen Gesang darinnen, der aber fürs Clavier sich nicht schickte.

H. R. zeigte mir aber bey sich ein Clavecin-Concert von seiner Arbeit, welches mir sehr wohl gefiel; es war mehr in der Bachischen Manier, und hatte dennoch etwas Eigenes. Zum Unglück war die Zeit meines Aufenthalts zu kurz, um etwas copiren zu lassen, und H. R. war deshalb der erste Componist, von dem ich Abschied nahm, ohne etwas von seinen Arbeiten — was der Componist selbst besonders lieb hat, und noch nicht bekannt ist — mit zu nehmen.

Lebe wohl, mein Lieber, und danke mir für den langen Brief, oder willst Du nie wieder einen von der Art haben, so danke mir nicht dafür.

Sech-

Sechster Brief.

An Herrn Kr. B. in M.

Leipzig.

Herzensfreund!

Da bin ich nun in dem so berühmten oder vielmehr verschrieenen Leipzig, das bey uns jederzeit für so sehr musikalisch ausgeschrien wurde. Ich finde das aber bey weitem nicht.

Wenn ich Ihnen Herrn Hiller, von dem wir schon so oft gesprochen, wieder nenne, Madem. Schröter, als eine sehr gute, empfindungsvolle Sängerinn nenne, Herrn Löhlein, als Componist und Clavierspieler, und Herrn Tromlitz, als Componist und Flötraversisten nenne, so bin ich mit den Virtuosen fertig.

Zwar giebt es bey dem sogenannten grossen Concerte — von dem ich Ihnen hernach auch ein Wort sagen werde — noch einige geschickte Instrumentalisten, das sind aber größten-

größtentheils Studenten oder Künstler, deren Aufenthalt allhier ungewiß ist: sonst würde ich noch die beyden Herrn **Berger**, einen als einen guten Violinisten, und den andern als einen guten Violoncellisten, und Herrn **Hertel** als einen braven Violinisten nennen. Auch kann ich nur so des Herrn Neefe, des bekannten und geschickten Operetten- und Claviercomponisten, als eines ungewissen Bewohners Leipzigs erwähnen.

Ich will indessen doch wieder mit Ihnen von Herrn Hiller sprechen, und das zwar von einer Seite, von der ich Ihnen noch nichts von ihm gesagt: von Seiten des Schriftstellers. Als Componist, was hab' ich Ihnen da nicht schon alles von ihm vorgeplaudert, ehe meine Briefe **Leipzig** überschrieben waren.

Zu diesem Vorhaben wähle ich sein neuestes Werk: **Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange**, und will freymüthig meine Meinung darüber sagen, und was mir so bey Durchlesung desselben aufgefallen.

Mir scheint dieses Werk, als ein praktischer Unterricht recht gut zu seyn: ich finde

Fleiß

Fleiß und Erfahrung drinn: Nur hat's immer noch einen Theil der Fehler der mehresten unsrer Lehrbücher: es ist, selbst als praktischer Unterricht betrachtet, nicht Ordnung und Kürze genug darinnen.

Ich verstehe unter jener eben so wenig die völlig systematische Folge der Dinge auf einander, als bey dieser das Gedrungene des Styls: Nur Vermischung der Materien, die schlechterdings auf einander folgen sollten, und Weitschweifigkeit, die wünschte ich vermieden.

Dann giebt es hier auch einzelne kleine Unrichtigkeiten und Dinge, die unbestimmt, die nur halb gesagt sind. Ich will nicht länger mit allgemeinen Ausdrücken davon reden, sondern ins Detail gehen. *)

Noch

*) Ich werde hier alles so ungeheuchelt stehen lassen, wie ich es meinem Freunde geschrieben. Ich bin versichert, daß Herr Hiller bey wiederholtem Durchlesen seines Buchs das alles selbst anmerken und verbessern wird, und uns bey einer neuen Auflage desselben — die der Gemeinnützigkeit des Buches nach wohl bald erscheinen muß — ein vollkommnes Werk liefern wird.

Noch eins muß ich doch erst bemerken, welches das ganze Buch betrift. H. H. hat an einigen Orten den Grund und die Ursache seiner Lehren nicht ganz und gründlich genug angegeben, an einigen Orten auch wohl gar nicht, und ohne dieses wird der Schüler die Lehre nie recht fassen, wird nie recht die Anwendung davon zu machen wissen.

Dieses führt mich sogleich auf einen Punkt seiner Vorrede. Er sagt von den neuern Anweisungen zum Singen: **Die neuern tragen die Anfangsgründe der Musik zwar auf eine bequemere Art vor, ergänzen auch zum Theil die Mängel, die jene (die ältern) haben: aber ein anderes ist, Erklärungen von einer Sache geben, ein anderes, die praktische Anwendung sogleich damit verbinden.** Gut: aber vor der praktischen Anwendung muß schlechterdings die genaueste Erklärung vorher gehen, sonst, ich sag es noch einmal, wird nie der Schüler die Anwendung recht fassen, und künftig für sich selbst nie sicher seyn, daß er sie recht mache.

Weiter sagt H. H. **Im letzteren Falle wird der Lehrer öfters sehr langsam**

gehen,

gehen, und einen jeden einzelnen Umstand oft wiederholen, oft üben müssen; im ersteren aber treibt ihn die Hitze zum Erklären fort, bis das Capitel zu Ende gebracht, und alle Materien, so wie es der Zusammenhang erfordert, erschöpft sind. Im Buche mag das eine ganz gute Methode seyn; aber zum praktischen Unterrichte möchte man doch wohl eine andere Oeconomie wünschen.

Hier vermischt H. H. entweder den persönlichen Lehrer, der nun erst über sein Buch lehren soll, mit dem Autor des Lehrbuchs, oder sucht sich wegen der Weitschweifigkeit seines Buchs zu decken. Geht das erstere auf den persönlichen Lehrer, so ist das schon recht; der muß freylich langsam mit dem Schüler gehen, muß die Gründe und Ursachen, die der vor ihm liegende Autor gründlich und kurz angegeben, nunmehr ausführlicher erklären; muß zu den Beyspielen, die der Autor nur einzeln und kurz angegeben, mehrere hinzufügen, und dieselben erweitern; fehlerhafte und richtige Beyspiele

spiele zur genauern Unterscheidung dem Schüler vorlegen; u. s. w.

Bey einem mündlichen Unterricht ist das alles erträglich, Conversation und zugleich praktische Ausübung benehmen ihm das Langweilige und Verdrüßliche; aber bey einem Autor ist das unausstehlich: er müßte denn ein Lehrbuch für Kinder schreiben wollen. Alsdann muß sein Unterricht aber ganz sinnlich, ganz praktisch seyn: und da wird der dem Kinde angemessene Ton und die häufigen Gleichnisse, zur Erläuterung dienlich, die Ausführlichkeit erträglich machen.

Weil H. H. die Oeconomie nicht angiebt, die er zum praktischen Unterrichte wünschet, so will ich sagen, welche ich meyne: **Die genaueste Verbindung der gründlichen Erklärungen mit der daraus folgenden Anwendung.**

Zum kleinsten Beweise meiner Bemerkung wegen des Mangels an Ordnung in diesem Buche will ich hier nur des 9. §. der Einleitung erwähnen, wo schon von einer gewöhnlich falschen Art die Scale hinauf zu singen geredet wird, ehe der V. noch gesagt, was Scale ist: wo schon von falschen Verzierungen

gen geredet und Beyspiele davon angeführt werden, ehe dem Schüler noch die Noten gelehret worden.

Der 13. §. der Einleitung ist theils unbestimmt, theils unrichtig. Die Erklärung von der Gleichheit der Stimme gleich zu Anfange scheint mir richtig zu seyn. Weiter aber sagt H. H. **Wollte man indeß eine Ungleichheit der Stimme für nothwendig halten, so wäre es diese, daß die Töne, je höher sie steigen, immer feiner und dünner, die tiefern aber voller und dicker werden müssen, als die Töne in der mittlern Gegend der Stimme sind.** Und dieses muß heissen: **Die Töne müssen, je höher sie steigen, immer heller und klarer, so wie sie fallen, aber weicher und gemäßigter werden.**

Auch ist das, was H. H. **Ungleichheit der Stimme** nennt, von der er vermuthet, daß man sie für nothwendig halten könnte, und die man **mit Recht** für nothwendig hält, nicht **Ungleichheit der Stimme**, sondern **Gradation der Stärke und**

Schwäche, die in dem natürlichen Charakter der Töne liegt.

Die Ursache nun — warum jenes nicht Ungleichheit der Stimme, sondern die erwähnte Gradation der Töne ist; warum sie nothwendig ist, warum die Töne in der Höhe nicht feiner und dünner, sondern heller und klarer, die in der Tiefe nicht voller und dicker, sondern weicher und gemäßigter werden müssen. Die Ursache liegt einzig in der ersten Regel, genommen aus der Natur des guten Gesanges und des guten Vortrages, nemlich:

Die Stärke und Schwäche der Töne muß in demselben Grade ab- und zunehmen, in welchem die Töne steigen und fallen.

Ich erinnere mich diese erste Regel des guten Vortrages, aus der sich hernach so viele andere ziehen lassen, noch nirgends angeführt gefunden zu haben, obzwar sie jeder guter Sänger und Virtuose allaugenblicklich beobachtet. Die Empfindung lehrt sie uns selbst,*) sie lehrt uns auch in besondern Fällen

*) Man muß aber nothwendig selbst Sänger oder Virtuose, oder der alleraufmerksamste Beobachter beyder seyn.

len die Ausnahmen, und weiß alsdann da-dadurch die Wirkung zu verstärken.

Weiter sagt H. H. in demselben §. **Ein Lehrer des Gesanges hat daher beständig darauf zu sehen, daß seine Singschüler den Ton der Stimme immer mehr mäßigen, je höher er steigt, und lieber die hohen Töne unberührt lassen, die sie nicht mit Leichtigkeit und ohne Zwang erreichen können.** (das versteht sich wohl von selbsten) **Dagegen lasse er sie, wenn die Töne sich nach der Tiefe wenden, den Mund immer voller nehmen, damit diese etwas dikker werden.**

Dieses nun aus der vorhergegangenen Lehre folgende Also wird nach abgeänderter Lehre und festgestellter Regel des guten Vortrags auch anders lauten müssen, und nemlich so: **Der Ton des Sängers muß, je höher er steigt, heller und klarer werden, er mäßige indessen ihn in so weit, daß er sich nicht überschreye; nach der Tiefe zu muß der Ton weicher und gemäßigter werden, ohne ihn aber in sich zu schlucken.**

Das Vollnehmen des Mundes in der Tiefe ist von zwey Seiten fehlerhaft; einmal: der Ton, oder vielmehr die Stimme verliert dadurch ihren natürlichen Charakter. Discantstimme wird zum Tenor, wenn sie in die Tiefe kommt; Tenor zum Baß, und der Baß zum Brummbären. Dann auch können dabey die Worte nicht deutlich ausgesprochen werden. Ueber diesen Punkt eifert H. H. kurz darauf wider seine eigene Lehre, und ich sage deshalb kein Wort mehr davon.

Der Grund dieses Irrthums liegt wohl allein darin, daß man einen besondern Fall, eine Ausnahme für die Regel selbst genommen. Die Italiäner haben in ihren grossen Arien, besonders wenn sie einen heftigen ungestümen Affekt ausdrücken, die Gewohnheit am Schlusse der Arie, um den recht stark und nachdrücklich zu machen, sich langer Noten zu bedienen, die mit einem mal von der Höhe bis in die äusserste Tiefe fallen, die der Sänger oder Sängerinn, für die er die Arie schreibt, nur erreichen kann.

Nun will ich eben nicht behaupten, daß die Empfindung, die ausgedrückt werden soll,

die Sängerinn lehrt den Mund voll zu nehmen, es thuts aber die stärkste und herrschendeste Empfindung der Menschen, wenigstens singender Menschen: die **Eitelkeit**.

Es ist ein Verdienst, einen weiten Umfang in der Stimme zu haben; man kann sich also einbilden, daß Madame den Mund so voll nimmt, daß der unverständige Zuhörer glauben sollte, sie wäre schon lange im Baß. Es verstärkt indessen selbst den Ausdruck, wenigstens den Effekt der Arie gewiß, und die Ausnahme ist als Ausnahme gut; als Regel fehlerhaft.

Der Paragraph ist noch nicht zu Ende; wir wollen ihm aber nicht weiter Schritt vor Schritt folgen, sondern nur noch die beyden Worte: Der Baßsänger, der so schlecht ist, als ihn H. H. hier beschreibt, verdient wohl nicht, daß man bey Festsetzung einer Regel, die allgemein gelten soll, auf seine Fehler Rücksicht hat; man rathe ihm, lieber gar nicht zu singen, und sich bey einem Maschinisten der comischen Opern als Maschine zu melden: denn wenn er mit seiner Stimme **Donnerwetter** und das **Knarren des Wagenrades** ausdrücken kann, so werden

sie ihn da herrlich brauchen können. Uebrigens gilt die festgesetzte Gradation der Töne eben so wohl für den Baßisten, als für die übrigen drey Singestimmen.

Die angerathene Trennung der Doppelvocale Wa=ise, Ka=yser zu sagen scheint mir übertrieben, und die Worte fast unverständlich zu machen; und geschieht es nicht auch mit der grössesten Schnelligkeit, so kann es einem feinen Ohr auch sogar die Prosodie verrücken.

Auch haben die Doppelvocale nichts Unangenehmes und Hinderliches für den Gesang, da wir sie im Singen natürlicher Weise schon so aussprechen, daß der erste Vocal stärker gehört wird, als der letzte.

Die Italiäner sind nur in unserer Sprache in Verlegenheit wegen des Buchstabens **ch**: *) in ihrer Sprache ist das ein grosser Vortheil für den Gesang, daß sie das **ch** wie **ck** aussprechen. **) Und wenn der Deutsche das **ch** gleich ohne merkliche Schwierigkeit ausspricht, so ist es doch im Singen dem

*) S. §. 32. in der Einleitung.

**) In Florenz sprechen die Einwohner fast eben so aus, wie wir.

dem reinen Ton nicht wenig hinderlich, weil immer ein etwas pfeifender Ton dazu erfordert wird, um es vom g zu unterscheiden: oder der Sänger muß dem Gesange die Aufopferung machen, alles ch wie g auszusprechen, worunter aber wieder die Deutlichkeit und Richtigkeit der Aussprache leidet.

Muß doch auch den armen Kantor im 34. §. *) retten. Das å zwischen den Worten habe ich schon bey vielen Vorsängern bemerkt: ich habe aber auch bemerkt, daß das å ein blosser Athemzug ist, den ein solcher Mann nothwendig zwischen den Worten thun mußte, weil er sich in drey, vier Worten der starken Anstrengung der Stimme wegen so sehr erschöpfte, daß er keine Luft mehr hatte.

Die übrigen Beyspiele von Verzerrung und Verstimmelung der Worte sind zu sehr aus den niedrigsten Ständen genommen, und auch von dieser erinnere ich mich nie, es so weit getrieben gehört zu haben.

Das

*) H. H. erzählt hier von einem Kantor, der die Worte: Sollen wir mit dem Schwerdte darein schlagen? so gesungen habe: å Sollen wir mit dem å Schwerdte darein å schlagen?

Das unangenehme Grimaßiren vieler Sänger, von welchem H. H. im 40. §. redet, kann man andern noch durch einen wichtigern Grund, *) als das üble Aussehen, verhaßt machen. Man darf ihnen nur sagen, daß es wirklich grossen Einfluß auf den Ton der Stimme hat. Denn ein zurückgeworfener Kopf verrengt den Hals, eine beständige Bewegung mit dem Kopfe und den Händen macht den Ton unstät und wankend.

Im 41. §. spricht H. H. von den Instrumenten, die am besten zur Begleitung der Stimme bey Erlernung des Gesanges sind. Er giebt das Positiv, den Flügel und das Clavier an. Ich halte aber dafür, daß das Forte-piano das beste Instrument dazu sey, und das hauptsächlich wegen der Gradation der Stärke, die man dadurch dem Sänger immer aufs genaueste angeben kann. Nur beyleibe keine Violine, auch selbst in den Händen des besten Meisters nicht: denn auch bey diesem sind die Töne theils nicht alle vollkommen so rein, als bey einem wohl tem-

*) Für die Schönen will ich diesen folgenden Grund um alles in der Welt nicht für wichtiger ausgeben, als den ersten.

temperirten Clavierinstrumente; und denn was soll aus den zwischen Viertel- und Achteltönen werden, die der Instrumentalist auf dem Wege von einem halben Tone zum andern oft mit so gutem Effekt berührt; soll die die Sängerinn, die noch in der Lehre ist, ihm nachsingen? da wird sie nie richtig und rein singen lernen. Auch könnte sie sich Manieren angewöhnen, die der Gang des Bogens dem **guten Violinisten** nothwendig macht — diese sieht nur der gute Violinist selbst ein — die aber der Singstimme übel anstehen sollten. —

Das war einmal ein langes — Geschwätze über eine Einleitung. Werden Sie Geduld haben, das ganze Buch mit mir so durchzugehen? Sagen Sie's mir selbst. Ich sage Ihnen nichts mehr, als daß ich Sie von Herzen liebe.

Siebenter Brief.

An Herrn J-A. J** in K.

Leipzig.

Freund!

Ein paar flüchtig hingeworfene Nachrichten und Gedanken vom Theater und Concert sey der Inhalt dieses Briefes. Ich sahe gestern von der Döblinischen Gesellschaft, die diese Messe hier spielt, **die Liebe auf dem Lande** aufführen. Von den Sängern will ich kein Wort sagen, es sind nicht Sänger, sondern Schauspieler, das weißt Du, und betrachtet man sie wieder als Schauspieler, so muß man von der größten Anzahl sagen: es sind nicht Schauspieler, sondern arme unglückliche Leute, die ihr Brodt nicht anders zu verdienen wissen — man muß Mitleiden mit ihnen haben — oder häufiger noch, es sind lüderliche Leute, die in ihrem Metier, zu dem sie geschickter wären, nicht Lust haben zu arbeiten — man

muß

muß sie auspfeifen. Wenn Du willst, so pfeife Du, ich dächte, ich hätte wohl schon genug gepfiffen — *) Daher denn unter uns Deutschen die wenigen vortreflichen und guten Schauspieler und Schauspielerinnen. Warum wir aber auf unsern deutschen Theatern noch gar keine vortrefliche und sehr wenig gute Sänger haben, das weißt Du so gut, wie jeder anderer.

Ungerecht wäre es, wenn ich mich über die schlechte Musik in dem hiesigen Theater aufhalten sollte: denn es sind nicht Musiker, sondern größtentheils arme Studirende, die ein Nebenzerwerbe daraus machen, um sich dadurch zu erhalten.

Ein Wort vom Schauspielhause. Es wurde von dem Herrn **von Fesch**, Oberster bey dem Ch. S. Ingenieur-Corps, im Jahr 1766. erbaut, ist aber bis auf diese Stunde auf der einen Seite noch nicht ganz ausgebauet. Es ist ziemlich groß, übrigens wie gewöhnlich eingerichtet.

Be-

*) Seitdem ich die Seilerische Gesellschaft kenne, pfeife ich auch aus andern Gründen, die nicht zur Ehre des deutschen Theaters gereichen, nicht mehr, wenn von Sängerinnen auf deutschen Theatern die Rede ist.

Bewundernswürdig sind darinnen der Vorhang und die Decke, (plafons) beyde von dem berühmten Herrn **Pr. Oeser** meisterhaft gemahlt. Den Vorhang ziert ein allegorisches Gemählde: die Geschichte der dramatischen Dichtkunst. *) In der Decke schwingt

*) Ich kann mich ohnmöglich enthalten, die ausführliche Beschreibung dieses Meisterstücks in der Composition herzusetzen, obgleich man mir vorwerfen kann, daß es unrecht ist, weil es kein musikalischer Gegenstand ist. Ist es doch **Werk der Kunst**, und dies doch nur eine Note, die jeder überschlagen kann.

„Zween Säulengänge nach Dorischer „Ordnung umgeben den runden Vorhof des „Tempels der Wahrheit, welchen man entfernt in der Mitte gewahr wird. Er ist „von allen Seiten offen, und zeigt die völlig entblößte Bildsäule der gefälligen Göttin, die den Herzunahenden die offnen Arme zeigt. Bey dem Eingange des Vorhofs in der Mitte des Gemähldes stehen „der beyden größten dramatischen Dichter, „des Sophokles und Aristophanes in Bronze gegossenen Bildsäulen. Dem ersteren, „der zur Linken steht, leget die tragische „Muse einen Lorbeerkranz auf den Piedestal ihm zu Füssen nieder. Hinter ihm „stehet Sokrates und sein vorzüglicher „Freund

schwingt sich die Fama über dem Churfürstlichen Wappen, und Apollo und Minerva geben

„Freund Euripides. Man erkennt hier den „Beyfall des Weisen und die Vereinigung „der Weltweisheit mit der dramatischen „Dichtkunst. Umgeben von den griechischen „Dichtern, unter denen man den Seneca „und einige ihrer französischen und deut= „schen Nachfolger gewahr wird, sitzt die „Geschichte mit offenem Buche. Aeschylus „neigt sich zu ihr, und hält ihr die Maske „und den Cothurn vor, mit denen er ihre „Wahrheiten bekleiden will. Ihm zur „Seite mahlt ein Knabe an den Theater= „flügeln eine Anspielung auf die Verzierung, „die er der Bühne gab. Auf der andern „Seite umwindet die comische Muse die „Bildsäule des Aristophanes mit einem „Blumenkranze, wobey ihr ein kleiner Lie= „besgott und die Tanzkunst hülfreiche Hand „leisten. Neben diesen betrachtet Plautus „mit unverwandtem Gesicht und aufmerk= „samer Miene die Werke seiner Vorgänger, „die da zerstreut herum liegen. Bey ihm „steht Terenz, mit der einen Hand den „Amor zärtlich haltend, und mit der andern „ihm die Fackel sanft aus den Händen win= „dend. Vor ihnen sitzt Månander an die „Bildsäule des Aristophanes gelehnt. Er „schreibt, und ein neben ihm stehender Ge=

geben ihm von ihrem Wolkenthrone einen Wink, der ihm zu gebieten scheint, des Fürsten Schutz für die Künste bekannt zu machen.

Im Sommer wird hier das grosse Concert gehalten, und die Musik nimmt sich recht gut aus.

Doch wieder zur **Liebe aufm Lande.** Es ist mir nicht möglich, ein musikalisches Stück zu hören, ohne meine Bemerkungen darüber

„nius schiebt vor dem vor ihm liegenden „Buche die Charakteristische Maske. Im „Vorhofe sieht man den Shakespear gera„de nach dem Tempel der Wahrheit gehen, „ohne daß er auf die alten Originale merkt. „In dem Vorgrunde sitzen die Musik und „die Mahlerey von ihren Genien umgeben. „Aristophanes scheint über die tragischen „Dichter zu spotten, Sophokles aber zeigt „gegen ihn gewandt mit der einen Hand „auf die Wahrheit, und mit der andern „auf die Grazien, welche mit in einander „geschlungenen Armen in den Wolken über „dem Tempel schweben. Eine Menge Ge„nien stürzen aus den Wolken herab, und „bringen Lorbeerkränze, die ohnfehlbar den „neuern Dichtern zukommen sollen, da die „alten schon damit bekränzt sind.„

darüber zu machen, und diese kann ich wieder nicht für mich allein behalten; ich muß sie Dir und meinen übrigen Freunden mittheilen. Hier ist also alles, was ich bey der Aufführung dieser Operette bemerkte.

Sie scheint mir das mehreste Eigene von allen Hillerischen Operetten zu haben, und sie ist durchgängig so schön, daß auch kein einziges Stück darinnen ist, welches ich mit irgend einer andern Composition, sie sey auch von wem sie wolle, vertauschen möchte.

Die Symphonie geht schon ganz in dem ländlichen, lieblichen und lebhaften Tone, der im ganzen übrigen Stücke herrscht. Wie sich gleich in den ersten Gesängen der Charakter des Grafen von dem Schösser seinem unterscheidet.

Ueberhaupt sind alle Arien des Schössers lebhaft und comisch, und einige voll ungestümen Feuers. Hänschen seine alle zärtlich und feurig, wie seine Liebe zu Lieschen: Lieschen ihre lieblich, zärtlich, schmeichelnd, rührend, wie ihre ganze Gestalt, und ihr weiches Herz — beydes wohl zu verstehen, wie sie

Herr Weiße in seinen lebenathmenden Bildern mahlt — Gretchens Gesänge haben hingegen den muthwilligsten, leichtsinnigsten und drolligsten Charakter.

Der erzählende Ton ist wohl noch nie besser getroffen worden, als in dem Stücke:

Es trug einst Gretchen ihre Eyer —

Ganz unvergleichlich ausdrückend und rührend ist das erste Duett zwischen Lieschen und Hänschen: die beyden mögen immer in einem Tone, mit einem Gesange singen: denn da singt nur ein Herz. Dies Duett übertrift weit, alle die unzähligen Nachahmungen, die man fast in allen deutschen Operetten davon findet.

Der spielenden Begleitung, die die Italiäner Scherzare nennen, hat sich H. H. in einigen Gesängen dieser Oper sehr gut bedient, vorzüglich schön aber finde ichs bey den reizenden Versen:

Der Straus, den ich hier binde,
Gleicht, süsses Mädchen, dir.

In diesen Rosen finde
Ich deiner Jugend Zier.
So reizend und so schön
Sie hier am Busen prangen,
So müssen sie vergehn
Bey'n Rosen deiner Wangen.

besonders aber bey den letzten Zeilen dieses Gesanges.

Die Arie, die Hänschen in der Stadt gelernt hat, und der Lieschen vorsingt, ist eine sehr gute Satyre auf den Bombast und den leeren Klingklang vieler italiänischen Arien von der Art; und noch mehr ist es eine feine Satyre auf unsre italiänisirte deutsche Componisten. Denn man sieht hier doch wohl deutlich genug, wie schön sich solche Musik zu unsrer Sprache schickt.

Und wem der gleich drauf folgende allerliebste Gesang Lieschens nicht um tausendmal mehr gefällt, der ist seines Vaterlands nicht werth, nicht seines Vaterlandes Lieblingssänger werth.

Die Arie des Schössers:

Wenn uns der Sturm u. s. w.

ist ein Beyspiel des ungestümesten Feuers. Von besonderer Stärke und Nachdruck ist schon das Ritornell dieser Arie. Der Gesang des Schössers wird dadurch, daß er völlig baßmäßig ist, die Worte blos mit Nachdruck deklamirt sind, und die Stimmen ungestüm daher brausen, von ganz besonderer Stärke.

Bey aller Ernsthaftigkeit dieses Stücks finde ich doch einen sehr comischen Zug drinnen, der es dem Charakter des Schössers völlig angemessen macht. Von allen den gräulichen Folgen der strafbaren Liebe rührt ihn keine so sehr, als die Zerstörung des Weins. Nachdem er die ganze Zeile:

Der Hagel den Wein in Gebürgen zerstört

schon wiederholt hat, so sagt er noch:

Den Wein, den Wein zerstört.

Daß dieses nicht blos von ohngefehr geschehen, sondern vielleicht wohl die Wirkung eines kritischen Raffinements seyn mag, scheint sich ziemlich deutlich im zweyten Theile zu zeigen, wo H. H. die Worte: den

Wein

Wein zerstört; nicht allein eben so wiederholt, sondern noch bey der letzten Wiederholung des Worts: **Wein**, abbricht, und eine Pause hinsetzt; drauf gleich die klägliche Betrachtung, für Durst zu sterben, in den allerkläglichsten Tönen folgen läßt. Der Schluß wird durch das Eilen der Deklamation sehr feurig und nachdrucksvoll.

Die Duetten und Terzetten dieser Operette zwischen Lieschen, dem Schösser und Hänschen haben wahre Charakteristik.

Als einen ganz hervorstechenden Meisterzug der Deklamation bemerkte ich in der Arie:

Au weh! Au weh!

die nachdrucksvolle Abkürzung und Wiederholung der Worte:

Und ich will dich den Schösser foppen lehren.

Die drey letzten Worte dieser Zeile sind ihm gleich wichtig: **Schösser**, der Wichtigkeit seiner Person: **foppen**, der frevelhaften Beleidigung: **lehren**, der Drohung wegen; sie erforderten also alle drey gleichen

Nachdruck in der Deklamation, der ihnen in der schnellen Folge der Worte auf einander nicht zu geben war. Der Componist versetzt also den Vers, und sagt:

Und ich will dich den Schösser,
Will dich den Schösser foppen,
Den Schösser foppen lehren.

und legt auf jedes der drey Worte gleichen Nachdruck.

Ueberhaupt leuchtet aus dieser Operette Hillers Genauigkeit und Feinheit im Charakterisiren der Personen ganz besonders stark hervor, so wie sie auch der stärkste Beweis für seinen natürlichen und ausdrückenden Gesang ist, nicht weniger dünkt mich für seine comische Laune.

Nun noch ein Wort von dem berühmten grossen Concerte. Dieses ist ein wahrer Beweis davon, wie wenig man in den Werken der Kunst dem Urtheile derjenigen Leute trauen muß, die selbst keine theoretische Kenntniß der Kunst, oder auch oft nicht einmal ein feines Gefühl und glückliche Organa besitzen: überhaupt, wie wenig man dem allgemei-

gemeinen Rufe trauen muß. Ein feiner und scharfsinniger französischer Schriftsteller bemerkt daher sehr richtig, wie alle in der Ferne so sehr gewünschte Vergnügungen in der Nähe unendlich verlieren.

Es werden in diesem Concerte Symphonien gespielt, Arien gesungen — die beste Zierde des Concerts, die **Madem. Schröter** ihm giebt — und auf verschiedenen Instrumenten Concerte gespielt. Wenn diese aber nun auch noch so gut gewählt und ausgeführt werden, so ist die Begleitung doch immer schlecht.

Die Symphonien, die oft wiederholt werden, hört man zuweilen gut ausführen. Man sieht also daraus, daß die andern Sachen auch würden besser ausgeführt werden können, wenn häufigere Proben gehalten würden, wogegen dann aber die eingebildete Vollkommenheit der Herren ein starkes Hinderniß ist.

Die wenigen geschickten Männer, die ich in meinem letztern Briefe an B. genannt, können das Ganze nicht vollkommen ma-

chen; da dieses nur durch die Gleichheit aller einzelnen Theile geschehen kann. Ausser seinem Solo oder Concert ist der Virtuose so gar verpflichtet der Gleichheit wegen seine besondere Geschicklichkeit zu verbergen, und er gilt alsdann nichts mehr, als der Unterste gelten sollte, dem man gemeinhin nur Ein Licht aufs Pult steckt; ich meyne den Bratschisten, von dem man fast allgemein glaubt, daß er gut genug spiele, wenn man ihn nur eben so wenig hört, als er in seinem Winkel gesehen wird.

Uebrigens ist dieses Concert wie alle andere öffentliche Concerte beschaffen, ausser daß der Eingang etwas mystisches hat, indem man durch eine gemeine Herberge einen Gang heraufgeführt wird, nach dem man sich ehe ein heimliches Halsgericht vermuthen sollte, als einen hellen Saal *) voll galanter

*) So wird das Concertzimmer genannt, welches die Grösse einer mittelmäßigen Wohnstube hat, die auf der einen Seite mit einem hölzernen Gerüste für die Spielenden, und auf der andern mit einer hohen hölzernen Galerie für Zuschauer und Zuhörer in Stie-

ter Gesellschaft, die vielleicht ein wenig mehr gepudert ist, ein wenig steifer sitzt, und ein wenig unverschämter über die Musik raisonnirt, als in andern grossen Concerten geschieht; übrigens aber die schöne Gabe des Plauderns und Geräusches mit allen übrigen Concertgesellschaften gemein hat.

Zwar steht dafür ein Kaufmann, der die Besorgung des Concerts auf sich hat, zur Wache, und klopft, wenn jemand gar zu laut spricht, mit einem grossen Ladenschlüssel ans Clavecin, welches er zugleich verstimmt, indem er jenen das Stillschweigen anbefiehlt, die es dennoch nicht halten.

Dieses heldenmüthige Betragen schränkt er aber nur auf die Mannsleute ein, für die Frauenzimmer hat er die in Paris erlernte

Stiefeln und ungepuderten Köpfen verbaut ist. Man urtheile jetzt selbst, was die Musik da für Wirkung thun kann. Uebrigens ist dieser Saal mit dem Bilde des Churfürsten geziert, der diesem Concert wöchentlich so gut als persönlich beywohnt. Sein Bild ist sehr gut getroffen.

lernte Höflichkeit, sich zu ihnen zu gesellen, und den Discours zu vermehren.

Das ist das grosse Concert, bey dem unser Hiller Direktor ist. Ich wünschte diesem braven, verdienstvollen Manne ein vortheilhafteres Glück an einem Orte, wo man seine Verdienste besser erkennete und belohnte.

Achter Brief.

An Herrn Kr. B. in M.

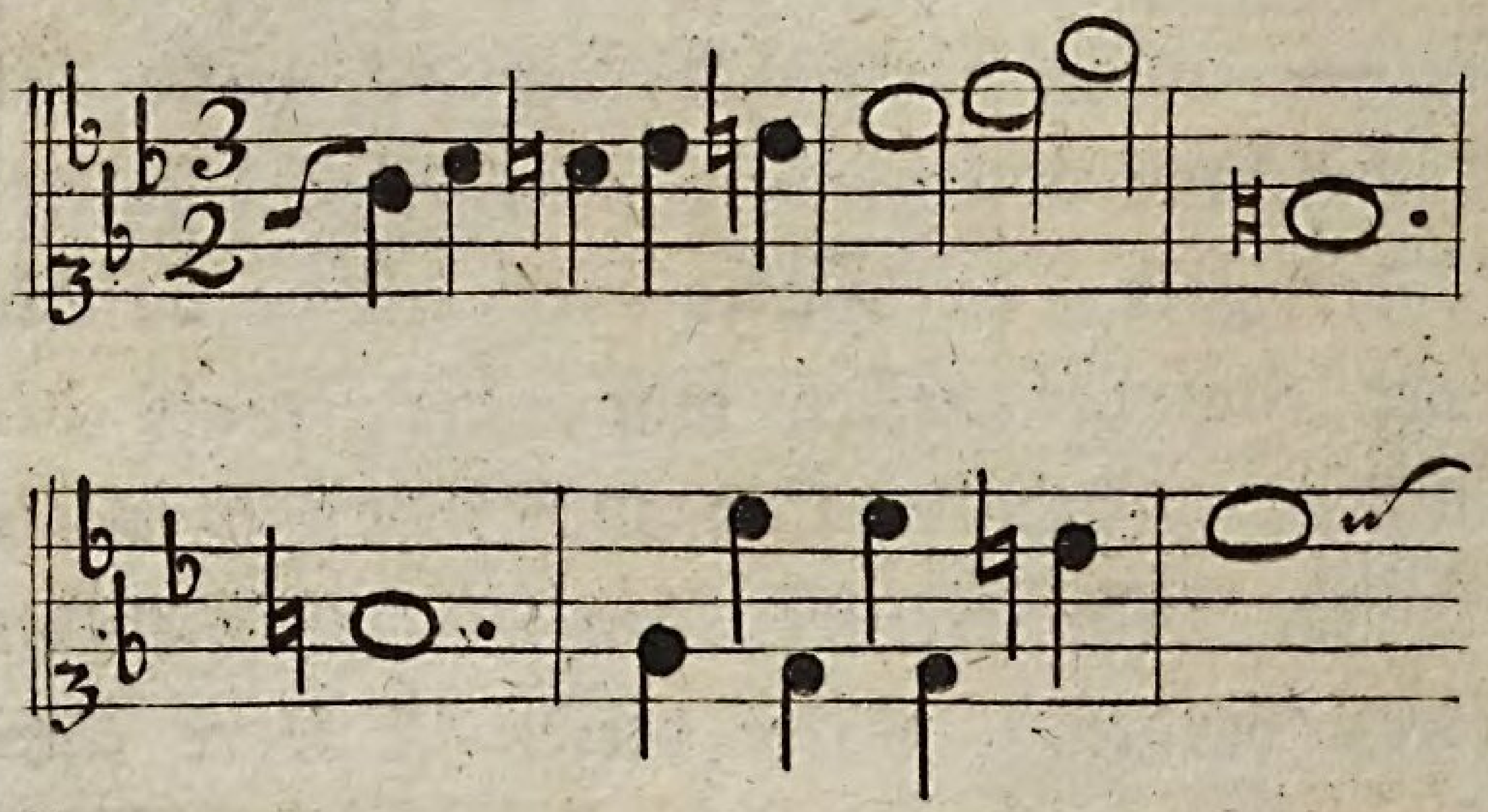
Dresden.

Herzensfreund!

Hätte mich mein gutes Geschick vor zwanzig Jahren hergeführt — ich setze die Natur freylich dadurch in grosse Unkosten, denn sie hätte mich eben so viel früher müssen aus ihrem Schoosse hervor gehen lassen — was hätte ich Dir da nicht für Nachrichten von hieraus mittheilen können! Zu der Zeit, da Haße hier lebte, da die Oper eine der besten war, die jemals bestanden. Indessen sind auch jetzt noch merkwürdige Männer hier, die Dich sehr intereßiren werden. Unter diesen ist Herr Homilius wohl der vornehmste, der hier Kantor bey der Kreuzkirche ist, jetzt wohl ausgemacht der beste Kirchencomponist ist, und zugleich der größte Organist, den ich jemals

gehört und vielleicht in meinem Leben hören werde.

Er spielt jetzt nicht mehr gewöhnlich die Orgel, sondern erzeigte mir unter sehr vielen andern Gefälligkeiten auch diese, daß er mir fast einen ganzen Vormittag auf der schönen Silbermannischen Orgel in der Frauenkirche vorspielte. Nach einer freyen Phantasie, in welcher er schon viel Kenntniß der Harmonie, und Reichthum an Gedanken, auch ausserordentlich viel Fertigkeit und Distinction in der Ausführung zeigte, führte er folgendes Fugenthema ganz meisterhaft aus:



Bey allen den oben genannten Vorzügen zeigte er hier noch eine Einbildungskraft, die zum Erstaunen lebhaft ist.

Alsdann führte er den Choral:

O Haupt voll Blut und Wunden,

ganz meisterhaft aus, und zeigte dabey eine grosse Kenntniß und feine Wahl der Stimmen im Registriren. Zuletzt spielte er noch zwey Trios, ganz im Geiste Grauns.

So sehr ich nun auch H. H. als Organist bewundere, so ist er mir doch als Componist noch weit bewundernswürdiger. Seine Kirchenstücke haben eine Hoheit und Würde, die sie mir noch den Graunschen vorziehen machen, auch haben sie denselben rührenden, edlen Gesang, und denselben Fleiß und Kenntniß in der Harmonie, den man in Graunschen Kirchenarbeiten findet, und im Ausdrucke der starken und heftigen Leidenschaften übertreffen sie die Graunischen an Kühnheit und Feuer. Ich freue mich sehr, daß jetzt seine Arbeiten anfangen öffentlich bekannt zu werden.

Unter den Virtuosen ist Herr Besozzi *) der jüngere, der grosse Oboiste, nicht nur hier

*) Dieser grosse Meister hält sich hier nur noch

hier der vollkommenste, sondern er ist überhaupt auf seinem Instrumente einer der vollkommensten Virtuosen in Europa. Es ist zum Erstaunen, wie sehr dieser geschickte Mann sein Instrument in seiner Gewalt hat; er kann alles mitmachen, was er will. Andere Virtuosen in der Oboe haben entweder nur Annehmlichkeit, oder sie besitzen viel Fertigkeit. Dieser Virtuose aber besitzt beydes im vollkommensten Grade. Er bringt die größten Schwierigkeiten, die dem Virtuosen eines Bogeninstruments schwer werden, mit größter Leichtigkeit und Reinigkeit heraus. Burney sagt, der Ton hätte ihm oft übergeschlagen, da er ihn gehört habe; entweder aber muß das Rohr der Oboe, oder die Ohren des Herrn Burney den Tag schuld daran gewesen seyn. Ich habe ihn sehr oft gehört, aber niemals einen übergeschlagenen Ton wahrgenommen.

Eben

noch auf, weil sein Vater, der hier schon sehr viele Jahre in Diensten gestanden, hier noch lebt, und mit ihm gemeinschaftlich in der Churfürstl. Kapelle engagirt ist.

Eben so wie er an Geschwindigkeit und Fertigkeit in den größten Schwierigkeiten wohl nicht zu übertreffen ist, so ist er auch an Delicatesse und Annehmlichkeit fast unnachahmlich. Sein Ton, den er zu einer Stärke anwachsen lassen kann, daß man erstaunt da steht, und nicht weiß, was man hört, der ist auch wieder so sanft, so lieblich, so angenehm, daß er alsdann ein Muster für Sänger ist, da diese das Muster für Instrumentalisten seyn sollte.

Eben so ist er auch in seinem Vortrage und Ausdrucke ein Muster für Sänger und Instrumentalisten. Das Frappante und die besondern Accente, die er zuweilen der Melodie giebt, möchten sich wohl für den Sänger nicht schicken, so sehr sie auch den Instrumentalisten zieren.

Wüßte man nicht, daß geschickte Virtuosen in Blasinstrumenten Mittel hätten, die Luft zu menagiren, so würde man glauben, H. B. hätte eine ganz besondere Lunge, die von allen andern menschlichen Lungen gänzlich verschieden wäre: denn er kann ei-

nen Ton in so unglaublicher Länge fortdaurend aushalten, ihn während der Zeit zu verschiedenen malen stuffenweise zur höchsten Stärke steigen und wieder zum fast gänzlichen Ersterben fallen lassen, und dabey den gleichesten und reinesten Triller schlagen, daß alle Zuhörer in ein ganz ungewöhnliches Erstaunen gesetzt werden.

Indessen muß er doch ganz besondere Mittel haben, deren Erfindung ihm allein eigen ist, weil man diese Wunder von keinem andern Virtuosen zu hören bekömmt.

Was an ihm eine Erscheinung von noch fast grösserer Seltenheit macht, ist: daß er auch ein sehr gründlicher Componist, und überhaupt ein feiner Theoretiker der Musik ist.

Nach diesem geschickten Manne ist Herr **Götzel** als Flötraversiste merkwürdig. Sein Hauptverdienst ist ein sehr angenehmer und reiner Ton. Es fehlt ihm zwar auch nicht an Fertigkeit und Vortrage, allein darinnen wird er doch von verschiedenen Virtuosen in Deutschland übertroffen.

Herr

Herr Hunt der ältere ist ein sehr geschickter Violiniste, er ist noch ein Tartinischer Schüler. Herr Hunt der jüngere ist auch kein ungeschickter Violiniste: er giebt sich aber weniger mit Solospielen ab, als mit dem Anführen des Orchesters; wiewohl ihn Herr Ulich der jüngere hierinnen übertrift, wenn er auch gleich nicht öffentlich anführt.

Auch habe ich hier noch einen Violoncellisten kennen gelernet, der viel Fertigkeit auf seinem Instrumente besitzt. Es ist Herr Megelin. Herr Recuda, der sonst so bekannte Violiniste giebt sich seines Alters wegen nicht mehr viel mit dem Instrumente ab; er zieht aber an einem seiner Söhne einen geschickten Virtuosen.

Die einzige gute Musik, die man hier zu hören bekömmt, ist in der catholischen Kirche, oder vielmehr Hofkapelle genannt. Es ist dieses ein schönes Gebäude im italiänischen Geschmacke. Aeusserlich ist sie häufig und fast überflüßig mit Statüen geziert, von denen einige schön, die mehresten

aber mittelmäßig sind. Inwendig ist sie edler und ausser den Altären ohne alle Verzierung.

Ein Hauptfehler dieses schönen Gebäudes ist, daß der Baumeister nicht an die Wirkung der Musik gedacht hat, da diese doch ein wesentlicher Theil des catholischen Gottesdienstes ist. Man findet keinen Standpunkt in der ganzen Kirche, wo man die Musik recht deutlich vernehmen könnte. Hieran ist hauptsächlich die übertriebene Höhe des Orgelchores und die doppelten Seitengänge, die das sogenannte Schiff einschliessen, schuld.

Die Musiken, die darinnen aufgeführet werden, sind entweder von **Haßen**, oder von 4 bestimmten Kirchencomponisten, die monathweise die gewöhnlichen Kirchenstücke in Musik setzen, und sie alsdann auch selbst dirigiren. Es sind Herr **Naumann** (jezziger Kapellmeister; er hält sich seit zwey Jahren in Italien auf, wo er auch viele Jahre lang die Composition studirt hat.) Dieser geschickte Mann hat sehr viel Anneh-

nehmlichkeit in seinem Gesange, und auch viel Glänzendes und Unterhaltendes in seinen Opern, in denen er mir mehr gefällt, als in seinen Kirchenstücken.

Der zweyte ist Herr **Schürer**, ein alter sehr gründlicher Kirchencomponist, der schon mit Haßen bey diesem Hofe lebte. Er hatte einen mächtigen Neider in seiner Kunst, der es jederzeit verhinderte, daß man ihn nicht nach Italien schickte, weil jener einsahe, daß er ihm an Genie gleich und an Fleiß und theoretischer Kenntniß weit überlegen war. Weil nun aber dieser brave Mann nicht in Italien gewesen ist, so haben's sich hier noch sehr wenige einfallen lassen, daß er wohl ein sehr geschickter Componist seyn mag.

Endlich Herr **Schuster** und **Seidelmann**, ein paar junge Leute, die italiänische comische Opern und Kirchenstücke mit Einer Feder schreiben.

Die Aufführung der Musiken ist ungleich. Die Sänger sind höchst elend. Die

Ausübung der Instrumente ist ziemlich gleich und rein, und man erkennt noch an den hiesigen Kapellisten die Zuchtmeisterhand des grossen Haße, besonders bey Aufführung seiner eignen Stücke, welches an grossen Festtägen geschieht.

In der vorigen Woche hörte ich sein berühmtes Te Deum laudamus etc. Ich habe selten etwas gehört, was mehr Wirkung that, als dieses schöne Stück; es ist nur die Ausführung eines vnisoni, der das Thema ausmacht, und den hernach die Stimmen zur Begleitung behalten bis fast ans Ende, wo man auf einmal glaubt, eine Fuge zu hören zu bekommen, es ist aber nur ein imitirender Satz, der hier von grosser Wirkung ist, und den Schluß sehr feurig macht.

Es ist in diesem Stück bey weitem nicht die Arbeit und die grosse fleißige Harmonie, die in der Graunschen Composition desselben ist, noch weniger die unbeschreiblich fleißige Arbeit der Händelischen Composition desselben, aber es thut ungleich mehr Wirkung, als diese beyde.

Auch

Auch hörte ich vor etlichen Tagen an dem Sterbetage des letzten Königes eine Haßische Musik, die er zu diesem Tage schrieb, und habe nie in einer Haßischen Composition so viel Arbeit und Fleiß gefunden, als in dieser: ich muß aber auch aufrichtig gestehen, daß sie weniger Effekt that, als alle andere Stücke, die ich nur von ihm kenne.

Den Winter über hat man hier Opera Buffa. Sign. Bustelli ist der Direktor dieser Gesellschaft, die sich beständig verändert, indem er sehr oft neue Leute aus Italien holt. Jetzt war *Signora Calori* prima Donna, und *Sign. Tibaldi*, der erste comische Akteur. Jene soll ehedem eine sehr gute Sängerinn gewesen seyn; sie sang auf grossen Theatern, in ernsthaften Opern: jetzt aber wird sie alt, und ist ihrer Stimme nicht recht mehr mächtig.

Tibaldi singt sehr schlecht, oder vielmehr er krächzt wie ein Rabe, ist aber ein so vollkommner comischer Akteur, daß man sich fast nichts comischer gedenken kann. Man

findet dieses bey allen italiänischen comischen Operntheatern, daß die größten Akteurs elende Sänger sind, und die Italiäner verlangen auch gar nicht mehr, daß sie gut singen sollen.

Das Orchester besteht in dieser Oper aus einem Theil der Kapellisten, die Herr Hunt der jüngere anführt, und der sich hier auch zuweilen mit einem Solo, oder mit einer Soloarie für die Violine hören läßt. Das Theater, wo diese Opera Buffa gespielt wird, ist klein, das Theater zur grossen Oper aber ist von ungeheurer Grösse, man hält es für eines der grössesten in Europa. Da ich keine Oper darauf vorstellen, *) sondern es nur wüste gesehen habe, so ist das alles, was ich davon sagen kann.

Bey

*) Es werden jetzt in Dresden keine grosse Opern mehr aufgeführt; die letzte Vorstellung war bey dem Beylager des jetzt regierenden Churfürsten. Die Oper war von Naumann, hieß la Clemenza de Tito, und hat sehr viel Angenehmes in der Musik.

Bey Hofe ist nur an Gallatägen Concert; desto mehr aber wird bey Sr. Königl. Hoheit, dem Herzog Carl von Curland, musicirt, der selbst auch, als Virtuose betrachtet, sehr schön und mit grosser Fertigkeit die Flöte bläst. Er hört alle durchgehende Virtuosen, und alle bekommen ihn zu hören.

Ich habe noch nicht Herrn **Binder**, als einen geschickten Organisten und Flügelspieler, genannt; auch ist hier noch Herr **Transchel** merkwürdig. Er spielt das Clavier in der Bachischen Manier, mit sehr vieler Delikatesse und Feinheit, und ist dabey einer der feinsten musicalischen Kritiker, die ich kenne. Er besitzt Theorie, praktische Kenntniß und Geschmack: Eigenschaften, die nur einen guten Kritiker machen. Er zieht hier sehr gute Schüler, und hauptsächlich zu seiner Ehre muß ichs hier anführen, daß er eine gewisse Madem. **Basemann**, die Tochter des Churfürstlichen Küchenmeisters, zu einer Vollkommenheit gebracht, die an Frauenzimmern sehr selten ist.

Sie spielt nicht nur die allerschwersten Sachen unsrer Zeit geübt, sondern sie spielt sie auch vom Blatte, und besitzt dabey Theorie und Geschicklichkeit im Accompagnement.

War das nicht ein interessanter Brief, mein Liebster? Lauter Nachrichten von geschickten Künstlern und Künstlerinnen! Soll ich ihn für Dich noch interessanter machen? Soll ich Dir sagen, wie sehr ich Dich liebe?

Neunter Brief.

An Herrn H** von D** in K.

Schluckenow

im Böhmischen Gebürge.

Werthester Freund!

Welch ein fruchtbares Land ist Böhmen für den musikalischen Beobachter! Kaum bin ich über die Gränze, und stosse schon auf Erscheinungen, die mich in Verwunderung setzen. Ich erhole mich von meinem Erstaunen, fange an zu untersuchen, woher die Böhmen musikalischer sind, als alle ihre Nachbaren, und finde Verbindungen und Ursachen, auf die nie irgend einer fallen sollte.

Burney hat die Ursache davon allein in den Singeschulen gefunden, die man in Böhmen auf Dörfern und in Städten antrift:

trift: allein in Mähren und Oesterreich sind auch Singeschulen, und doch sind die Einwohner da lange nicht so musikalisch. Die Haupturſachen sind weiter zu suchen.

Ein bemerkenswürdiger Umstand, dessen ich vorher erwähnen muß, ist, daß in den Landschulen nicht das Singen allein, sondern auch Instrumente gelehret werden. Beydes aber nur zur nothdürftigsten Aufführung der leichtesten Kirchenstücke: und daher sieht man auch fast auf jedem Dorfe an jedem Feyertage ein Chor voll Bauern, die ihrem Herrgott und ihren Heiligen zu Ehren und dem übrigen Theil der Gemeine des Dorfs zur Erbauung geigen und flöten und posaunen und trompeten, daß die Gewölbe und Gräber erschallen. Kann aber dieser Unterricht allein wohl die geschickten Virtuosen hervor bringen, die man aus Böhmen fast in allen Kapellen Europens findet? Man muß weiter nachforschen.

Diese geschickte Leute kommen größtentheils aus dem Riesengebürge, und hauptsächlich

sächlich aus den drey Grafschaften: Terschen, Schluckenow und Hanspach, die alle an der Sächsischen Gränze liegen.

Sehen Sie nur, mein Lieber, der größte Theil der Einwohner des Riesengebürges sind Handelsleute, die mit Leinen und Glas ihren Handel durch ganz Europa treiben. Daher sie denn vorzüglich den Flachsbau betreiben, (wozu der Boden auch am schicklichsten zu seyn scheint.) Die Glashütten werden durch die ungeheure Menge von Waldungen zu grosser Anzahl befördert.

Dieser Handel pflanzt sich immer als ein Erbe vom Vater auf den Sohn fort. Nun aber schicket der Vater seinen Sohn selten ehe in Handlungsgeschäften aus, als bis er ihm beym Rektor oder Kantor, der ihn schon in der Schule singen und spielen lehrte, noch einen besondern Unterricht auf einem Instrumente hat geben lassen, damit er sich an jenem fremden Orte — oft weit entfernt von sei-

nem Vaterlande — wenns ihm mit seinem Handel nicht glücken sollte, oder dieser ihn auch nur sehr lange aufhalten sollte — seinen Unterhalt mit der Musik verdienen kann.

Unter den Rektoren auf dem Lande giebt es aber einige geschickte Männer, und vorzüglich in blasenden Instrumenten, und der junge Zögling geht oft schon als ein brauchbarer Instrumentalist von Hause weg.

Nun aber treibt ihn sein Handel in die größten Städte von Europa, und da hört er verschiedene Musiken, hört verschiedene Künstler, hört täglich die vortreflichsten Kirchenmusiken, oft aufs vollkommenste aufgeführt, schaft sich auch wohl selbst verschiedene Musikalien an, denn des Böhmen Begierde zur Musik ist brennend. Treiben ihn noch gar seine Umstände an, selbst sein Instrument fleissig zu üben, selbst Kirchenmusiken oder Concerte mit aufführen zu helfen, so muß

es

es ihm leicht werden, in seinem Instrumente schnell zuzunehmen.

Bringt er es gar zu einem gewissen Grade der Vollkommenheit, wie es sehr viele thun, so muß sein Handel sehr gut gehen, oder er verläßt das mühsame, unruhige Leben, und wählt sich lieber das ruhige, müßige Leben eines Kapellisten.

Oft kehrt er, lange seinem Handel abtrünnig, wieder zurück, es sey nun, daß sein Vater stirbt, und auf ihn der ganze Handel fällt, oder andere Umstände; und daher kommt es, daß man selbst in Böhmen auf dem Lande oft sehr geschickte Instrumentalisten hört.

Ich könnte sehr viele hier zum Beyspiel anführen, ich will aber nur eines gewissen Herrn Holfeldts erwähnen, der allein ein Beyspiel von allen jenen einzelnen Fällen ist.

Sein Vater, der ein Handelsmann in der Grafschaft Schluckenow ist, schickte

ihn vor ohngefehr vierzehn bis funfzehn Jahren in seinen Angelegenheiten nach Flandern. Er spielte, da er von Hause gieng, schon einen guten Contrebaß. Er war ein Jahr da, und seine Sachen wollten nicht recht gehen, auch hatte er nicht genugsamen Eifer zu Betreibung derselben.

Er fieng an Gebrauch von seinem Contrebaß zu machen, und spielte in Kirchen und Concerten; übte sich dadurch immer mehr, und wurde da bald der beste auf seinem Instrumente. Er verließ endlich seinen Handel ganz, und man überredete ihn, nach Paris zu gehen.

Er fand da wenige, die ihn übertrafen, er wurde gesucht, und in kurzer Zeit war er bey der grossen Oper, und bey allen grossen Musiken. Unaufhörliche Mühe gab er sich mit seinem Instrumente, und brachte es endlich so weit, auf der ungeheuren Maschine ein Concert zu spielen.

Zehn Jahre hatte er sich in Paris aufgehalten, da ihn sein Vater zur Unterstützung des Handels zurück wünschte, und ihn auch überredete, zurück zu kehren: und eben jetzt kam er zurück. Stelle Dir meine Verwunderung vor, als ich ihn in der Dorfkirche ein Concert auf dem Contrebaß spielen hörte, welches ich noch bishero in allen grossen Städten, die ich kenne, nicht gehört habe?

Die zweyte Ursache ist diese. Fast jeder Böhmische Cavalier läßt einige seiner Unterthanen bey guten Meistern unterrichten, um auf eine leichte Art seine eigene Kapelle zu haben. Einige treiben das weit. Ein gewisser Graf Th** hatte ehedem etliche dreyßig bis vierzig Leute, die alle geschickte Instrumentalisten, und unter ihnen einige vollkommene Virtuosen waren.

Diese Leute aber werden nicht nach dem Maasse ihrer Geschicklichkeit hervor gezogen, sondern bleiben immer Liverey-Be-

dienten, und stehen oft hinter dem Stuhl eines durchreisenden Virtuosen, der nicht halb so viel kann, als der, der ihm den Teller reicht, deshalb aber seines Titels oder seines guten Aufzugs halber von der hiesigen Noblesse mit ganz besonderer Höflichkeit und Distinction aufgenommen wird.

Das muß nun nothwendig in einem Menschen, der sich selbst fühlt, Mißvergnügen und Unwillen erregen, und so geschehen denn von diesen leibeigenen Kapellisten sehr häufige Auswanderungen, ohnedem da sie sicher sind, in jeder Kapelle aufgenommen zu werden.

Die dritte Ursache, die der ersten an Wichtigkeit fast gleich kömmt, ist die Akademie in Prag. Jeder gemeine Mann, der durch sein Gewerbe in gute Umstände versetzt ist, läßt einen seiner Söhne in Prag studiren, giebt ihm aber dennoch nicht allemal alles, was er zu seinem Aufenthalte dort nöthig hat, sondern der

Sohn

Sohn muß sich einen Theil des nöthigen Geldes mit der Musik verdienen.

So wie nun bey dem jungen Herrn nach der Zunahme der Kenntniß der Welt auch das Nöthige anfängt grössern Umfang zu nehmen, so muß er mehr spielen, um mehr zu verdienen. Er spielt bald mehr, als er studirt, und endlich ist er ganz Musikus. Nun spielt er täglich in den Kirchen die besten Compositionen, wohnt allen öffentlichen Concerten durchreisender Virtuosen bey, und hat Gelegenheit, sich nach ihnen zu bilden; wohnt auch wohl der Italiänischen Opera Buffa bey, hört da auch verschiedenes Gutes, und so bildet er sich sehr bald zu einem geschickten Manne. Eine Weile bleibt er so in der Lage in Prag, bis er denn endlich zu viele neben sich sieht, die nach demselben Ziele laufen, und dann wandert er aus, und sucht sein Glück weiter.

Mit den Söhnen armer Leute geht das noch häufiger. Der arme Vater, von demselben Religionseifer, als sein reicher Nachbar, schickt seinen Sohn auch auf die Akademie, mit der einzigen Anweisung auf seine Geige — Du wirst Dir das Uebrige selbst aus dem vorigen erklären. —

Sehen Sie, Freund, das sind also die wahren Ursachen, warum die Böhmen musikalischer sind, als alle ihre Nachbaren; und nun darf man sich nicht mehr wundern, daß dieses Land eine so grosse Menge Tonkünstler liefert.

Ich kann diesen Brief nicht beschliessen, ohne Sie erst mit einem musikalischen Wunder bekannt zu machen, so ich hier in dem Hause meines freundschaftlichen Wirths, des Herrn Oberamtmanns Schwabe, gefunden.

Die Tochter dieses braven Mannes, ein Mädchen von dreyzehn Jahren, ist eine

eine vollkommene Virtuosin auf dem Clavier. Nicht nur die Sachen, die sie geübt hat, spielt sie mit vieler Fertigkeit und Nettigkeit: man kann ihr auch vorlegen, was man will, und sie spielt es Dir so richtig, so distinkt vom Blatte weg, alles mit solcher ungezwungenen Leichtigkeit, daß Du darüber erstaunen solltest. Alles das hat sie von dem hiesigen Rektor, der ihr die Anfangsgründe gezeiget, und weiter von ihrem Vater, der sie nach Bachs wahrer Art, das Clavier zu spielen, unterrichtet. Da er selbst ehedem ein guter Violinspieler *) war, und es noch ist, so viel es sein Alter erlaubt, so konnte er ihr durch eine gute Begleitung die Erlernung angenehmer und sicherer machen.

*) Er ist noch ein Schüler des berühmten Juchi, der zu Anfange dieses Jahrhunderts in Milan lebte.

Leben Sie wohl, und belohnen Sie meine trockene historische Nachrichten mit reizenden Versen, die Ihnen so leicht fliessen, wenn Sie Tugend, edle Liebe oder erhabene Freundschaft singen.

Ende des zweyten Theils.

LB Coburg

9. 9. 71
26. 9. 76

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Reichardt, Johann Friedrich,

Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend

Bd.: 2. (1776). - 134 S.

1776

Coburg, Landesbibliothek -- B III 4/31
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11916608-6